J.-F. Dupuis

der radioaktive kadaver

eine geschichte des surrealismus

edition nautilus

Poetische Aktion

Jules Francois Dupuis

Der radioaktive Kadaver

Aus dem Französischen übersetzt von
Pierre Gallissaires und Hanna Mittelstädt

Publiziert bei
Edition Nautilus

Editoren dieser Reihe: Geier Lust – Attila Eisenherz
Das vorliegende Buch wurde nach der französischen Originalausgabe, verlegt von **Paul Vermont**, unter dem Titel **„Histoire desinvolte du surrealisme"**, Nonville 1977, übersetzt. Diese deutsche Ausgabe erfolgte durch direkte Autorisierung des Autors. Das Titelblatt wurde von **Frank Witzel** gestaltet.

Deutsche Erstausgabe
Edition Nautilus
Verlag Lutz Schulenburg
Hassestr. 22 – 2050 Hamburg 80
1. Auflage 1979
ISBN: 3921523-45-1
Printed in Germany

1. KAPITEL

GESCHICHTE UND SURREALISMUS

1. DIE KRISE DER KULTUR

Getrennte Erkenntnis, Trennung der Kenntnisse und Kenntnis der Trennungen

Der Surrealismus gehört zu einer der Endphasen der Krise der Kultur.

Unter den einheitlichen Regimes – für die das bekannteste Beispiel die Monarchie von Gottes Gnaden ist – verdeckt die vereinheitlichende Macht des Mythos die Trennung zwischen Kultur und gesellschaftlichem Leben. Genau wie der Bauer, erleben der Bourgeois, die Besitzer der Macht und der König, der Künstler, der Schriftsteller, der Gelehrte und der Philosoph ihre Widersprüche innerhalb einer hierarchischen Struktur, die vom Gipfel bis zum Grund das *wesentlich* unabänderliche Werk eines Gottes ist.

Je wichtiger die Handels- und Fabrikbourgeoisie wird, und je stärker sie die menschlichen Beziehungen auf die rationelle Weise des Tausches, gemäß der meßbaren Macht des Geldes und innerhalb der mechanischen Gewißheit des Konkreten organisiert, desto schneller geht die Entheiligung vor sich und löst die bisher vorhandenen, idyllischen Beziehungen vom Herrn zum Sklaven auf. Die Wirklichkeit des Klassenkampfes kommt mit derselben Brutalität wie der plötzlich in den Mittelpunkt aller Gedanken gestellte Wirtschaftssektor an die Oberfläche der Geschichte.

Ist einmal der Staat von Gottes Gnaden liquidiert worden – dessen Form die Weiterentwicklung des Kapitalismus stört –, werden die Ausbeutung des Proletariats, der Prozeß des Kapitals und die Gesetze der sowohl Menschen wie auch Dinge unter ihre Forderungen beugenden Ware zu lästigen Wirklichkeiten, die sich nicht mehr in die Autorität eines vorsehenden Gottes oder in die Verschmelzung in den Mythos ei-

ner transzendenten Ordnung einfügen lassen. Zu Wirklichkeiten also, die die herrschende Klasse dem Bewußtsein des Proletariats verheimlichen muß, wenn sie nicht durch die zweite revolutionäre Welle weggefegt werden will, die schonungslos von den Enragés (1), den Babeuf-Anhängern (2) und einigen Volksaufständen angekündigt worden ist.

Mit den Trümmern des Mythos, die eigentlich Gottes Trümmer sind, bemüht sich die Bourgeoisie darum, eine neue Einheit herzustellen, die über die Trennungen und Widersprüche hinausgeht, die von den die Religion (im Sinne dessen, „was kollektiv mit Gott *verbindet*") entbehrenden Menschen in sich selbst und untereinander empfunden werden, indem sie diese durch die Kraft der Illusion löst. Nach dem gescheiterten Kult des Höchsten Wesens und der Göttin Vernunft stellt sich der Nationalismus durch seine Varianten vom Cäsarismus Buonapartes bis zu den verschiedenen Gattungen des nationalen Sozialismus hindurch als die zum Schutz des Staates (sei es des Privat- und Monopolkapitalismus oder des sozialistischen Kapitalismus) notwendige und immer weniger ausreichende Ideologie heraus.

Buonapartes Sturz setzt übrigens jeder Hoffnung auf die Wiederherstellung eines einheitlichen Mythos ein Ende, der auf dem Reich, dem Waffenprestige und der Mystik eines Territoriums beruhen würde. Alle Ideologien jedoch, die sich auf der Grundlage der Erinnerung an den Mythos Gottes oder der Widersprüche der Bourgeoisie (Liberalismus), oder vom Ausgangspunkt der revolutionären Theorien aus entwickelt haben (d.h. solche, die aus wirklichen Kämpfen entstanden sind und zu diesen mit einem Bewußtsein zurückkehren, das zwangsläufig jeder Ideologie Feind ist, um die Entstehung der klassenlosen Gesellschaft zu beschleunigen) haben einen gemeinsamen Aspekt: dieselbe Verheimlichung, dieselbe Entstellung und dieselbe Verachtung oder Verkennung der wirklichen Bewegung, wie sie in der menschlichen Praxis zum Vorschein kommt. Das radikale Bewußtsein läßt sich unmöglich mit der Ideologie vereinigen, die keine andere Funktion hat, als es zu mystifizieren. Vor allem nimmt das empfindsame Bewußtsein des 18. Jahrhunderts den Schmerz der Trennungen, der Isoliertheit und der Entfremdung in

der Leere wahr, die durch das sich zurückziehende göttliche Bewußtsein hinterlassen wird. Die Ernüchterung, die als das Ende der Berauschung durch den vereinheitlichenden Gott zu verstehen ist, begleitet also das Bewußtsein der ihrer transzendenten Lösung beraubten Widersprüche.

In der Zersplitterung der Tätigkeitssektoren wird die Kultur – genau wie auch die ökonomischen, sozialen und politischen Bereiche, zu einer getrennten Sphäre, einem autonomen Bereich. Während die Herren über die Ökonomie allmählich für ihre Herrschaft über die gesamte Gesellschaft sorgen, bleibt den Künstlern, Schriftstellern und Denkern das Bewußtsein einer autonomen Kultur übrig, zu deren Kolonisierung der ökonomische Imperialismus lange Zeit brauchen wird und die sie zu einer Hochburg der Zweckfreiheit errichten, in der sie sich sowohl als Söldner der herrschenden Ideen als auch als Aufständische oder Revolutionäre gebärden.

Von ihrem unglücklichen Bewußtsein beherrscht und von den Finanz-, Handels- und Industrieleuten verachtet werden dann die meisten Schöpfer danach streben, aus der Kultur einen Ersatz für den Mythos zu machen, eine neue Totalität, eine Stätte, die im Gegensatz zu den materiellen Stätten des Warenverkehrs und der Warenproduktion dem Heiligen zurückgegeben wird. Da sie über ein Fragment herrschen, das sich nicht auf die Ökonomie reduzieren läßt und vom Sozialen sowohl als auch vom Politischen getrennt ist, können sie selbstverständlich nicht den Anspruch darauf erheben, den einheitlichen Mythos wieder lebendig zu machen – sie repräsentieren ihn nur. Dabei unterscheiden sie sich also nicht von den bewußtesten Köpfen der bürgerlichen Klasse, die versuchen, einen neuen Mythos zu schaffen und alle Stätten wieder heilig zu sprechen, bei denen die Ökonomie nicht direkt an die Oberfläche kommt (so versucht man z.B. nicht, die Börse heilig zu sprechen, sondern stattdessen die Fabriken durch den Umweg über den Arbeitskult). Das „Spektakel" ist das, was vom Mythos übriggebleiben ist, der zusammen mit der einheitlichen Gesellschaft verschwunden ist, eine ideologische Organisationsform, in der die Wirkungen der Geschichte auf die Menschen, die individuell und kollektiv auf die Geschichte wirken, sich spiegeln,

entarten und – als autonomes Leben des Nicht-Erlebten – in ihr Gegenteil verwandelt werden.

Wer außer Acht läßt, wie sehr die Kultur und die Organisation des Spektakels ineinandergreifen, kann unmöglich etwas vom Romantizismus wie auch vom Surrealismus verstehen. All das Neue, das in diesen beiden Bewegungen gedacht wurde, ist ursprünglich durch die Ablehnung der Bourgeoisie, des Nutzbaren und Funktionellen geprägt worden. Es gibt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts keinen Künstler, der nicht sein Werk auf die Verachtung der bürgerlichen Werte und des Warenwerts gründet (was ihn nicht daran hindert, sich wie ein Bourgeois zu verhalten und dort das Geld zu nehmen, wo es sich befindet – so z.B. Flaubert). Der Ästhetizismus gilt als die Ideologie des Anti-Warenwerts, die die Welt erträglich machen soll, und er besitzt also das Geheimnis eines gewissen Lebensstils, einer gewissen Aufwertung des Seins, die dem auf das Haben reduzierten Sein – dem des Kapitalisten – entgegengesetzt ist. So liefert die Kultur innerhalb des Spektakels Modelle von aufwertenden Rollen. In dem Maße, wie das Ökonomische einen kulturellen Markt schafft, indem es Bücher, Bilder und Skulpturen in Waren verwandelt, werden die herrschenden Formen der Kultur immer abstrakter und rufen als Gegenschläge anti-kulturelle Reaktionen hervor. Je schwerwiegender die Ökonomie wird und überall das Warensystem aufzwingt, desto heftiger spürt die Bourgeoisie gleichzeitig das Bedürfnis danach, das Spektakel ihres ideologischen freien Marktes zu erneuern, das die verstärkte und immer heftiger vom Proletariat abgelehnte Ausbeutung verschleiern soll. Nach dem 2. Weltkrieg stellen der Verfall der großen Ideologien und die Ausdehnung des Marktes (Bücher, Schallplatten und zu Kulturwaren gemachte Gadgets) die Kultur *in den Vordergrund der Gedanken*. Das um so mehr, als die Armut des Überlebens dazu anregt, abstrakt nach Modellen zu leben, deren Fiktion (Vorherrschaft der Bilder und sogar der stereotypen Bilder) für alle eine starke Erneuerung braucht. Der Surrealismus wird die Kosten für eine solche Rekuperation tragen, die er immer wieder, wenn nicht von Herzen, so doch mit dem Geist abgelehnt hat.

Aber die Kultur ist kein Monolith, kein kompaktes Gebiet. Als getrenntes Wissen zeugt sie auch von den Trennungen; sie ist die Stätte der partiellen Kenntnisse, die im Namen des unrettbar verlorenen und doch immer wieder erstrebten alten Mythos als Absolutes auftreten. Und das Bewußtsein des Schöpfers ändert sich wiederum in dem Maße, wie (um 1850?) die Kultur zum Nebenmarkt wird und Prestige„einheiten" erzeugt, die innerhalb der spektakulären Organisation an die Stelle des Profits treten oder ihn vervollständigen und auf jeden Fall mit ihm interferieren.

Wenn der Schöpfer die Kulturblase nicht platzen läßt, in der er sich meistens darauf beschränkt, sein eigenes Spiegelbild zu vervielfältigen, läuft er Gefahr, sich in einen bloßen Produzenten von Kulturwaren oder in einen Beamten des ideologisch-ästhetischen Spektakels verwandeln zu lassen. Als ein Mensch der Verweigerung durch den Verruf, in den die Geschäftswelt ihn bringt, ist er auch leicht der des falschen Bewußtseins. Auf den Vorwurf des Geschäftemachers, er „stehe nicht auf dem Boden der Wirklichkeit", antwortet er mit der Parteinahme für das Geistige. Auch dem Surrealismus haften immer noch die Spuren dieses absurden Streits zwischen dem merkantilen „Materialismus" und dem reaktionären oder revolutionären Geist an.

Den hellsichtigsten und empfindsamsten von ihnen passiert es jedoch, daß sie mit mehr oder weniger grosser Schärfe ihre Lage mit derjenigen des Proletariats identifizieren. Daher eine Tendenz, die diejenige der „radikalen Ästhetik" genannt werden kann (Nerval, Stendhal, Baudelaire, Keats, Byron, Novalis, Büchner, Forneret, Blake usw.), in der die Suche nach der neuen Einheit sich durch die symbolische Zerstörung der alten Welt ausdrückt, durch eine provokativ gewählte Zweckfreiheit und die Ablehnung der Warenlogik und des unmittelbar Konkreten, das diese kontrolliert und als einzig Konkretes bestimmt. Hegel hat das historische Bewußtsein einer solchen Haltung verkörpert.

Über einen anderen Umweg – über die als „radikale Ethik" verlängerte „radikale Ästhetik" – entwickeln das Bewußtsein der Kultur als einer getrennten Sphäre und das Bewußtsein des in der reinen Ohnmacht des

Geistes entfremdeten Denkers oder Künstlers eine Verteidigung der Kreativität als einer Weise des authentischen Daseins, die von der Kritik an dem Warensystem und dem überall von ihm aufgezwungenen Überleben nicht zu trennen ist. Eine solche Strömung wird von Marx und Fourier vertreten.

Schließlich gibt es eine Tendenz, die, ohne sich so deutlich wie Marx und Fourier auf die Geschichte zu stürzen, die Liquidierung der Kultur als einer getrennten Sphäre durch die Verwirklichung der Kunst und der Philosophie im alltäglichen Leben als Prinzip aufstellt. Diese Linie geht von Meslier über Petrus Borel, Hölderlin, Lassailly, Coeurderoy, Dejaque und Lautreamont bis zu Sade und läuft von Ravachol bis zu Jules Bonnot. Diese Linie oder besser gesagt dieses Geflecht von Linien, die unerwartet theoretisch und praktisch miteinander in Verbindung treten, punktiert die ideale Karte der Radikalität. Aus der Geschichte hervorgegangen kehrt sie oft gewaltsam zu ihr zurück – aber ohne das klare Bewußtsein ihrer Macht über die Geschichte und die Kenntnis ihrer wirklichen Möglichkeiten. Im Jahrzehnt 1915 –1925 konnten diese isolierten und stark nach Einheit strebenden, von der Energie der menschlichen Emanzipation getragenen Stimmen mit Hilfe einer Rache der Geschichte an all ihren ideologischen Formen laut werden.

Dada legt gleichzeitig das Bewußtsein vom Abbröckeln der Ideologien und den Willen an den Tag, diese zum Vorteil eines authentischen Lebens abzuschaffen. Aber der dadaistische Nihilismus will ein Experiment des absoluten und folglich abstrakten Bruchs sein. Er stützt sich nicht nur nicht auf die historischen Bedingungen, die seine Entstehung eingeleitet haben, sondern trennt sich auch, indem er die Kultur entheiligt, sie als autonome Sphäre lächerlich macht und mit ihren Fragmenten spielt, von einer Tradition der Schöpfer, die dasselbe Ziel der Zerstörung der Kunst und der Philosophie verfolgten; die es mit der Sorge darum verfolgen, die als ideologische Formen und Kulturelemente liquidierte Kunst und Philosophie in das Leben aller Menschen zu reinvestieren und zu verwirklichen.

Nach Dadas Scheitern knüpft der Surrealismus mit dieser Tradition wieder an. Er nimmt sie wieder auf, als

ob Dada nicht existiert und das Sprengen der Kultur nicht stattgefunden hätte. Er führt die von de Sade bis Jarry gehegte Hoffnung fort, ohne einzusehen, daß die *Aufhebung* möglich geworden ist. Er sammelt die grossen Hoffnungen und macht sie zum Gemeingut, ohne zu entdecken, daß die Bedingungen zu ihrer Verwirklichung schon vorhanden sind. Dabei erneuert er das Spektakel, das der letzten Klasse – dem Proletariat als Träger der totalen Freiheit – die zu machende Geschichte verheimlicht. Sein Verdienst ist es, eine Schule für alle gewesen zu sein, die die revolutionären Denker popularisiert hat, statt die Revolution zu konstruieren. Der Surrealismus hat als erster verhindert, daß man in Frankreich Marx und den Bolschewismus verwechselt, als erster hat er Lautréamont am Gewehrlauf gesehen und De Sades schwarze Fahne auf den christlichen Humanismus aufgepflanzt. Sein Scheitern ist rein genug gewesen, um ihm diesen Ruhm zu lassen.

Dada und die Infragestellung der Kultur

Dada entsteht an einer Wendung der Geschichte der Industriegesellschaft. Der Imperialismus und der Nationalismus als Ideologiemodelle, die die Menschen auf Staatsbürger reduzieren, die im Namen des sie unterdrückenden Staates töten und getötet werden, heben den Abstand zwischen dem wirklichen und überall vorhandenen Menschen und dem spektakulären Bild einer abstrakten Menschheit hervor, die sich zum Beispiel vom Standpunkt Frankreichs und Deutschlands aus streng widerspricht. Die Organisation des Spektakels andererseits zieht, während sie für freiheitsliebende Geister ihren Ubu-ähnlichsten(3) Repräsentationspunkt erreicht, gleichzeitig fast all das zu sich heran, was die Kultur an Intellektuellen und Künstlern hat. Dieser Prozeß lief übrigens parallel mit dem Übergang der offiziellen Führer des Proletariats ins Lager der Kriegshetzer.

In den Jahren 1915–1918 griff Dada ein, um die mystifizierende Macht der Kultur insgesamt zu verurteilen. Im Gegensatz dazu – und nachdem Dada sich als unfähig erwiesen hatte, die Kunst und die Philosophie

zu verwirklichen, ein Projekt, das der Sieg der Spartakisten wohl begünstigt hätte – wird der Surrealismus nur die Schlappheit der Intelligenz und das Beispiel der chauvinistischen Dummheit berücksichtigen wollen, das jeder Intellektuelle, der stolz darauf ist, es zu sein, von Barres bis Montehus abgibt.

In diesem Augenblick, als die Kultur und ihre Anhänger bewiesen, daß sie sich aktiv an der Organisation des Spektakels und der kollektiven Mystifizierung beteiligten, setzte sich der Surrealismus über die dadaistische Negativität hinweg – der es übrigens allzu schwer fiel, ein positives Projekt zu gründen – und brachte den alten ideologischen Mechanismus wieder auf die Beine, der aus jeder partiellen Kritik von heute die offizielle Kultur von morgen macht. Erst der Pop'art ist es gelungen, den späten Dadaismus als ideologische Form der dadaistischen Radikalität zu rekuperieren. Was die Rekuperation betrifft, so wird der Surrealismus trotz allen Unwillens auf keine fremde Hilfe angewiesen sein.

Das von dem Surrealismus aufrechterhaltene Unwissen um die Strömung der Auflösung der Kunst und der Philosophie ist genauso ein Jammer wie das von Dada aufrechterhaltene Unwissen um die andere Seite derselben Bewegung: *die Aufhebung.*

Die von Lautreamont demontierte poetische Sprache, die in einem entgegengesetzten und doch identischen Sinn von Hegel und Marx verurteilte Philosophie, die mit dem Impressionismus den Höhepunkt ihrer Verflüssigung erreichende Malerei, das mit „Ubu" den Punkt der parodistischen Selbstzerstörung entdeckende Theater – all das sollte Dada kraftvoll vereinigen.

Gibt es eine einleuchtendere Beweisführung als Malewitsch' „Weißes Viereck auf weißem Grund", als das von Marcel Duchamp in der Ausstellung der Unabhängigen Künstler unter der Bezeichnung „Fontaine" gezeigte Pissoir und als die ersten dadaistischen Collage-Gedichte, die aus aus Zeitungen ausgeschnittenen und aufs Geratewohl zusammengesetzten Worten gemacht wurden! Cravan identifizierte die Tätigkeit des Künstlers mit dem Stuhlgang und sogar Valery sah das ein, was Joyce mit „Finnegans Wake" veranschaulichen wollte: daß es keine Romane mehr geben konnte. Satie setzte dem Witz der Musik den Schlußpunkt. Während Dada über-

all die kulturelle Verschmutzung und das spektakuläre Verfaulen denunzierte, erschien der Surrealismus mit seinem Projekt der großen Reinigung und Regenerierung.

Die künstlerische Produktion fängt dann gegen und ohne Dada – gegen und *mit* dem Surrealismus wieder an. Der surrealistische Reformismus weicht von den ausgetretenen Wegen des Reformismus ab, um seine neuen Wege – Bolschewismus, Trotzkismus, Guevarismus, Anarchismus – zu gehen. Genau wie der nicht zugrundegehende Ökonomismus zur Krisenökonomie wird, wird die sich selbst überlebende Krise der Kultur zur Krisenkultur. So ist der Surrealismus die Inszenierung all dessen, was es in der kulturellen Vergangenheit an Verweigerung der Trennungen, Streben nach Aufhebung und Kämpfen gegen die Ideologien und die Organisation des Spektakels gibt.

2. DER BRUCH MIT DADA

Zu welchem Zeitpunkt kommt der Surrealismus von Dada los? Diese Frage beantworten heißt, man nehme an, die Surrealisten seien verwandelte Dadaisten und nichts ist weniger sicher. Wenn man nämlich die Anfangswerke der ersten Vertreter des Surrealismus untersucht, so entdeckt man zwar persönliche und der herrschenden Tradition feindlich gesinnte Werke, die aber nur wenig durch Dadas zersetzenden Geist geprägt sind.

Die guten Beziehungen zu Reverdy, dem Herausgeber der Zeitschrift „Nord-Süd", die Gedichte Bretons, Peréts, Eluards und Soupaults geben genügend zu erkennen, wie sehr diese neuen Stimmen an einer bestimmten Vorstellung der Literatur hängen. Von Dada kennen die ersten Surrealisten vor allem die versüßte Pariser Version – Tzaras Narrenpossen, die Opposition gegenüber Futurismus und Kubismus und einige persönliche Fehden zwischen verschiedenen Persönlichkeiten. Ihnen bleiben Grosz, Huelsenbeck, Schwitters, Hausmann, Jung und sogar Picabia weitgehend unbekannt.

1917 wird Apollinaires Theaterstück „Les Mamelles de Tiresias" („Tiresias' Zitzen") als „surrealistisch" bezeichnet. Das Wort wird 1920 noch einmal von Paul Dermee in der Zeitschrift „L'Esprit nouveau" („Der neue Geist") gebraucht und 1924 von Yvan Goll als Titel für eine Veröffentlichung gewählt, die nur eine Nummer haben wird.

Schon von 1919 an bekam dieser Ausdruck einen weniger verschwommenen Inhalt. In diesem Jahr schreibt z. B. Aragon seine ersten automatischen Texte, während Breton in „Entree des mediums" („Die Medien treten herein") versucht, einen Begriff zu umreißen, den er erst im „Ersten Manifest des Surrealismus" genauer darlegen wird. Schon am Ausgangspunkt drückt der Begriff „Surrealismus" eine neue Suche aus, er trägt schon das Gütezeichen eines neuen kulturellen Produkts und wird stark von der Sorge darum geprägt, sich scharf von den anderen Etiketten zu unterscheiden. Der Widerspruch zwischen der voluntaristischen Strenge und dem Kompromiß, der durch die Rückkehr zur Kul-

tur um eine objektive Äußerung ersucht wird, stellt einen der permanenten Zerreißproben dar, die die surrealistische Gruppe immer wieder entzweien wird.

Die 1919 gegründete und ironisch „Littérature" genannte Zeitschrift behält anfangs noch manchen literarischen Aspekt bei und sogar den Stil einer traditionellen Zeitschrift. Dort geht das Projekt, eine neue Denk-, Gefühls- und Lebensweise einzuleiten, die diejenige einer neuen Welt ist, verloren und arbeitet sich gleichzeitig aus. In dem Rückgang, der auf die dreifache Niederlage von Spartakus, Dada und der (durch den Bolschewismus rekuperierten) russischen Räterevolution folgt, verspricht der Surrealismus und er hält sein Versprechen, das launische Bewußtsein einer Epoche ohne Bewußtsein zu sein, ein Irrlicht in der Nacht des Nationalsozialismus und des Nationalbolschewismus.

Im Inhaltsverzeichnis der ersten Nummer von „Litterature" waren die Namen von Valery, Gide, Fargue, Cendrars, Romains, Jacob, Auric und Milhaud zu finden. Der junge Breton bewundert Valery, Reverdy und Saint-Pol-Roux, dem er sein Leben lang treu bleiben wird. Genauso gebannt aber ist er von Arthur Cravan und Jacques Vache, diesen beiden Mustertypen des authentisch erlebten dadaistischen Nihilismus. Breton und der Surrealismus bilden sozusagen selbst das Resultat der beiden divergierenden Tendenzen.

Breton läßt den Sinn eines solchen Gedankengangs im folgenden Auszug aus dem „Zweiten Manifest des Surrealismus" (1930) erkennen:

„Trotz der verschiedenen Wege, die jeder von denen eingenommen hat, die sich auf den Surrealismus berufen haben oder sich auf ihn berufen, wird man letzten Endes zugeben müssen, daß das höchste Streben des Surrealismus darin bestand, auf dem geistigen und moralischen Gebiet eine Bewußtseinskrise allgemeinster und schwerwiegendster Art hervorzurufen, und daß man nur davon ausgehend, ob dieses Resultat erzielt worden ist oder nicht, über seinen geschichtlichen Erfolg oder Mißerfolg entscheiden kann".

Aus der Beschränkung auf das „geistige und moralische Gebiet" läßt sich genügend die Verbundenheit mit der Kultur als einer autonomen Sphäre herausle-

sen, während die „Bewußtseinskrise allgemeinster und schwerwiegendster Art" auf das hinweist, was der Surrealismus oberflächlich vom Geist Dadas behalten wird.

Denn durch Dada wird die Säuberung der Zeitschrift „Littérature" beschleunigt. Auf seine Veranlassung hin verwandeln sich die Literatenquerelen in die Aggressivität gegen den Literaten selbst und finden bestimmte Feindseligkeiten – wie z. B. gegenüber Max Jacob, Andre Gide und Jean Cocteau – eine berechtigte Grundlage in der Verachtung des Schreibens als eines Berufes.

1920 wird die Nummer 13 der Zeitschrift „Littérature" dem dadaistischen Einfluß breit zugänglich gemacht, indem sie 23 Manifeste der Dada-Bewegung veröffentlicht. In der gleichen Zeit kündigt sich aber der Bruch zwischen André Breton und Tristan Tzara an.

Wenn Bretons Intelligenz und zurückhaltende Bescheidenheit dem Surrealismus einen bedeutenden Teil seines Geistes verliehen haben, hat Dada, das revolutionäre Theoretiker am nötigsten gehabt hätte, durch einen unglücklichen umgekehrten Prozeß scheinbar viel an Reichtum und Möglichkeiten eingebüßt, indem es unter Tzaras Fuchtel geriet, bei dem die Gedankenarmut und Flachheit des Erfindungsvermögens grotesk mit der Neigung zum Prestige und dem Willen verbunden sind, als Star aufzutreten.

Was an kritischem Sinn und hellsichtiger Kampflust nötig gewesen wäre, um die Künstler dazu zu bewegen, die Kunst aufzugeben und das alltägliche Leben als den Gegenstand des kollektiven revolutionären Werkes zu verstehen – das fehlte Tzara. Die unentschlossenen Schöpfer, die im Grunde genommen für den Reiz einer künstlerischen Laufbahn empfänglicher waren, als sie glauben lassen wollten, fanden in der ständigen Wiederholung derselben, von Tzara inszenierten Späße und in der ihnen von Dadas „Antikunstshow" angebotenen Starrolle schnell einen Vorwand dafür, mit der kulturellen Tätigkeit wiederanzuknüpfen. Dabei schworen sie der dadaistischen Verachtung der Kunst nicht ab, sondern sie taten bloß so, als ob sie glauben würden, der Verruf sei nur partiell gewesen und würde sich nur auf die damals herrschenden Formen

der Literatur, des Denkens und der Kunst beziehen. Der Surrealismus schwebte schon in Dadas Versäumnissen.

Die Untersuchung in „Littérature" über die Frage „Warum schreiben Sie?" besitzt nicht die Radikalität, die man ihr zunächst berechtigterweise zuerkennen kann. Sicherlich läßt sie die allgemeine Vulgarität der Absichten, den Phantasiemangel der Romanschreiber, die Schwachsinnigkeit der Reimschmiede und das universitäre Denken offensichtlich zum Vorschein kommen, sie bereitet aber auch die „Entdeckung" tiefgehender Gründe für eine neue Kunst des Schreibens, des Fühlens, des Malens vor und bahnt einer Ausdrucksweise den Weg, die sich als authentisch und total behauptet.

Eine solche Ausdrucksweise war schon experimentell vorhanden – wie Breton in seinen „Gesprächen mit André Parinaud" (1952) behauptet:

„1919 wurde meine Aufmerksamkeit auf die mehr oder weniger partiellen Sätze gelenkt, die in völliger Einsamkeit bei herannahendem Schlaf für den Geist wahrnehmbar werden, ohne daß es möglich ist, ihre vorherige Bestimmung zu entdecken".

Die praktischen Ergebnisse kommen in einem von André Breton und Philippe Soupault verfaßten Werk, „Les Champs magnetiques" („Die Magnetfelder"), zum Vorschein, das nach Diktat des Unbewußten geschrieben worden war und die spätere experimentelle „Schlaf"reihe ankündigte, in der Desnos, Péret und Crevel sich ohne Vermittlung des Bewußten ausdrükken.

Als Breton im März 1922 die Leitung der neuen Reihe der Zeitschrift „Littérature" übernimmt und gleichermaßen den Dadaismus und die Literarische Fraktion (Gide, Valéry und Konsorten) zurückweist, besitzt er ein Ersatzprogramm, ein positives Projekt.

Der Bruch mit Dada ist 1921 anläßlich einer öffentlichen Veranstaltung etwas weiter vorangekommen, die von Aragon und Breton initiiert wurde, und zwar „Maurice Barrès' Anklage und Verurteilung".

Barrès war dieser zum Sänger eines schmalzigen Nationalismus gewordene literarische Anarchist des „Ich-Kults" – mit anderen Worten das perfekte Symbol für

diese Intelligentia des „fin de siècle", die sich der Poesie der Fanfare angeschlossen hatte und a contrario die Anhänger einer Kultur ohne „geistigen Blutfleck" rechtfertigte.

Das Urteil wurde am 13. Mai gesprochen. Eine Karnevalpuppe stellte den Angeklagten dar; Vorsitzender war Breton, während Ribemont-Dessaignes den Staatsanwalt spielte und Soupault und Aragon, die schon im voraus alle Gründe hatten, Barrès zu lieben, für die Verteidigung sorgten.

Nichts war unversucht gelassen worden, um eine gerichtliche Verfolgung zu veranlassen und einen Zusammenstoß herbeizuführen, bei dem die revolutionären Fraktionen die subversive Tätgikeit Dadas anerkannt hätten. Dies war der Preis für die Rettung der Bewegung. Benjamin Péret, der sein Leben lang von der gleichen unbeugsamen Radikalität beseelt sein wird, war in der Rolle des „unbekannten Soldaten" dadurch sehr aufgefallen, daß er seine Zeugenaussage in deutscher Sprache vornahm. Ansonsten betonten alle Aussagen die dreckige Natur der alten Barrès-Frontkämpfer und all dessen, was mit dem nationalen Charakter verwandt war.

Mit Recht hebt Victor Crastre in seinem Buch „Das Drama des Surrealismus" den Mißerfolg des Barres-Prozesses hervor:

„Daß die Rechten gar nicht reagierten und die revolutionären Parteien schwiegen, liefert den Beweis für den Mißerfolg. Und gleichzeitig findet der Rückzug auf den Ästhetizismus statt, der bei der am 6. Juni in der Galerie Montaigne eröffneten Dada-Ausstellung nur mittelmäßig triumphiert, über die Breton schreiben wird: „Mir scheint, daß die Bestätigung einer ganzen Reihe von äußerst wertlosen „Dada"-Handlungen dabei ist, ernsthaft einen der Versuche zu kompromittieren, mit denen ich am meisten verbunden bleibe". Diese Verbundenheit zwingt ihn zu dem Versuch, Dada von der Gefahr der Sterilität zu erretten. Er faßt den Plan eines Kongresses, der die Situation klären soll – es handelt sich um den „Pariser Kongreß zur Bestimmung der Richtlinien und zur Verteidigung des modernen Geistes", ein anspruchsvolles Projekt, das fähig war, Poesie und Kunst wieder auf einen weniger sandigen Boden

zu stellen als den, in dem sie versanken. Es kam nicht zustande. Schriftsteller und Künstler hatten sich in der Dada-Bewegung und durch sie etwas bekannt gemacht. Sie wollten diesen Ruf nicht in einem Abenteuer kompromittieren, das ihnen als aussichtslos erschien, da sie gegenüber diesem „Geist" nur Mißtrauen hegten, in dessen Namen der Kongreß gehalten werden sollte.

Nach dem Mißerfolg beschränken Breton und seine Freunde ihre Ansprüche. Sie erscheinen mehr darum bemüht, in die Tiefe zu gehen, als ihre Bemühungen auszudehnen. Sie verzichten auf jedes Bündnis. Die übrigens sehr kleine Gruppe beschränkt sich wieder auf sich selbst".

Picabia, der kohärenteste Nihilist in der dadaistischen Gruppe, hatte – das soll hervorgehoben werden – dem Kongreß- Projekt seine Unterstützung gewährt. Tzara war unter dem Vorwand dagegen, daß ein solches Projekt etwas von einem konstruktiven Geist an sich hätte, während Dada sich als reine Negation definieren ließe!

3. DIE SURREALISTISCHE SPEZIFITÄT

Während der Aufführung von „Coeur à gaz"(4) 1923 bittet Tzara die Polizei um Hilfe und zeigt ihr die Unruhestifter an: Eluard, Breton und Péret. So war der Bruch vollendet.

Um einen ursprünglich aus Breton, Aragon und Soupault bestehenden Kern versammeln sich jetzt oft verschiedenartige Persönlichkeiten: Eluard, Péret, Desnos, Vitrac, Morise, Limbour, Delteil, Baron, Crevel, Man Ray, Duchamp und Ernst. Die Jahre 1924—1925 bilden Angelpunkte. Vorher reißt sich der Surrealismus von einem Dada-Geist los, an den er sich nie rückhaltlos gebunden hatte; danach sucht er nach einer Einigung mit den Kommunisten — von den etwas am Rand stehenden Leninisten um die Zeitschrift „Clarté" („Klarheit") bis zu den Parteistalinisten.

Eine Periode fruchtbarer Experimente bringt die Ausarbeitung und die Veröffentlichung von Bretons „Manifest des Surrealismus" hervor, sowie die Herausgabe der Zeitschrift „La Revolution surréaliste" (Die surrealistische Revolution) und die Eröffnung eines „Büros für die surrealistische Forschung". Die Träume, die automatische Schrift, die Praxis von Freuds Theorie, die Erfindung von Spielen, das Umherschweifen und die zufälligen Begegnungen, die Experimente mit den Medien tragen zu einer Einheitlichkeit der gedanklichen Beschäftigungen bei, die ein scharfes Licht auf die menschlichen Möglichkeiten werfen. Übrigens kündigt die erste Nummer der „Revolution surréaliste" feierlich an: „Man muß zu einer neuen Erklärung der Menschenrechte kommen".

Andre Masson, Mathias Lübeck, Georges Malkine, Pierre Naville, Raymond Queneau, Antonin Artaud, Jacques Prevert, Marcel Duhamel und Pierre Brasseur schließen sich der Gruppe an, während eine von Marco Ristitch geführte surrealistische Bewegung in Jugoslawien auftaucht.

Gleichzeitig reiht sich der Surrealismus in eine sorgfältig bestimmte Tradition ein, die all diejenigen umfaßt, deren Werk zu seiner Selbstaufhebung im Leben auffordert (Sade, Lautréamont, Fourier, Marx usw.), sowie die großen Träumer (Nerval, Novalis, Achim von Arnim

usw.), die Alchimisten (Paracelsius, Basilius, Valentin usw.), die leidenschaftlichen, seltsamen, phantastischen Geister, die Poeten des schwarzen Humors – ein sich immer weiter bereicherndes Pantheon, das verändert werden kann (so wurde zum Beispiel Poe zunächst hineingenommen und dann wegen seines Beitrags zur Polizeiforschung wieder verjagt).

Vor allem macht sich die Gruppe die dadaistische Taktik des Skandals gegen die Vertreter der herrschenden Kultur zu eigen. Mindestens zwei von ihnen sollen die damalige öffentliche Meinung erschüttern: das Pamphlet „Eine Leiche" zur Begrüßung des Begräbnisses von Anatole France und die Zwischenfälle beim Festessen zu Ehren von Saint-Pol-Roux.

Dazu erklärt Breton in seinen „Gesprächen": „France stellte das Urbild all dessen dar, was wir nur verabscheuen konnten. Wenn es für uns einen einzigen usurpierten Ruf unter allen gab, dann war es genau seiner. Wir waren völlig unempfindlich für die angebliche Reinheit seines Stils und vor allem widerte uns sein allzu berühmter Skeptizsimus an. Er war derjenige, der gesagt hatte, daß „das Vokalsonett(5) Unsinn ist", obwohl seine Verse „amüsant" sind. Auf dem menschlichen Gebiet hielten wir seine Haltung für die zweifelhafteste und verachtenswerteste von allen – er hatte das Notwendige getan, um gleichzeitig das Lob der Rechten und der Linken zu erwerben. Er war vor lauter Ehrungen und Selbstgefälligkeit usw. verdorben. Wir waren jeder Rücksicht enthoben.

Dieser Luftballon hat sich seitdem so vollkommen entleert, daß man sich heute nur schwer die Wut vorstellen kann, die diese vier Seiten zum Ausbruch brachten, in denen Texte von Aragon, Delteil, Drieu la Rochelle, Eluard und mir zu lesen waren. Nach Camille Mauclair gehörten Aragon und ich zur „Gattung der Wüteriche"; so rief er zum Beispiel aus: „Das sind keine Sitten mehr von Karrieremachern und Apachen, sondern von Schakalen ..." Andere gingen noch weiter und forderten Strafmaßnahmen."

Im Juli 1925 bietet ein Festessen zu Ehren von Saint-Pol-Roux, einem von Breton und mehreren Surrealisten verehrten Dichter, die lebhaft gewünschte Gelegenheit, Schluß mit der literarischen Kanaille zu machen.

Da der Botschafter Frankreichs, Paul Claudel, in einer italienischen Zeitung erklärt hatte, der Surrealismus sowie der Dadaismus hätten „einen einzigen Sinn – und zwar den homosexuellen", findet die Erwiderung in der Form eines „Offenen Briefes" statt, der auf ochsenblutfarbenem Papier gedruckt und in der „Closerie des Lilas"(6) unter jeden Teller geschoben wird. Bretons Bericht darüber ist ziemlich bekannt:

„Man war dabei, einen ziemlich jämmerlichen Seehecht in weißer Sauce aufzutischen, als mehrere von uns schon auf den Tischen standen. Die Sache nahm eine endgültig schlimme Wendung, als drei von den Gästen weggingen, um kurz danach mit der Polizei zurückzukommen. In der allgemeinen Verwirrung wollte es aber der Humor, daß gerade die höchst erregte Rachilde(7) festgenommen wurde."

Bekanntlich entging Michel Leiris mit knapper Not dem Lynchen, als er vorbeidemonstrierenden alten Frontkämpfern „Es lebe Deutschland! Es lebe China!" und „Es lebe Abd-el-Krim!" zugebrüllt hatte.

Der Anarcho-Dadaismus blieb lebendig. Auf dem Umschlag der ersten Nummer der „Revolution Surréaliste" war zum Beispiel ein Bild der Anarchistin Germaine Berton umgeben von allen Mitgliedern der surrealistischen Gruppe zu sehen, was übrigens viel mehr aus Provokation als aus Überzeugung geschah, da weder Bonnot noch Ravachol zum surrealistischen Pantheon gehören und – was schlimmer ist – Poincaré(8) wird Mecislas Charrier(9) enthaupten lassen, ohne daß Breton und seine Freunde sich rühren. Dennoch werden dieser Gärstoff der Revolte und diese richtige Art, den permanenten Skandal der herrschenden gesellschaftlichen Organisation zu denunzieren (die man noch einmal sehr deutlich in der Intervention für Violette Nozieres finden kann), die besten Surrealisten daran hindern, den Traum einer globalen Revolution – wie konfus er auch gewesen sein mochte – auf die Mittelmäßigkeit des Bolschewismus zurückzuführen. Zusammen mit dem Kult der Leidenschaften und insbesondere der Liebe sollte dies die Bewegung gegen jede offensichtliche Kompromittierung mit der Infamie schützen.

(Das vorübergehende Einverständnis mit dem Kronstadt-Mörder kann der Unkenntnis über die Rolle Trotzkis im Jahre 1921 angerechnet werden.)

4. IM SCHATTEN DER KOMMUNISTISCHEN PARTEI

Um 1924–1925 überwiegt in der Bewegung die Meinung, es sei an der Zeit, der Kritik der Ästhetik ihre politische Ergänzung hinzuzufügen. Es kommt zu Treffen zwischen den Surrealisten und den Mitgliedern der Gruppe „Clarté" – Crastre, Fourrier, Bernier –, die als Avantgarde-Intellektuelle dem Barbusse-Konformismus (10) feindlich gesinnt sind und links von der kommunistischen Partei stehen.

Wenn nicht die Unterstützung der Partei, so doch ihre Gewogenheit zu erwerben, das hieß für viele, endgültiger mit den Literaten zu brechen, als wenn sie weiterhin die Rolle von Barbaren in der Kultur gespielt hätten mit dem Risiko, eines Tages dort ihre Macht auszuüben und rekuperiert zu werden. Für sie und für einige andere war das von der Rechten benutzte Bild des Bolschewiken mit dem Messer zwischen den Zähnen nicht ohne Reiz. Man wußte nicht, daß an seiner Klinge das Blut der Machnowisten und der linken Opposition das der Weißen überdeckte und daß das Messer sehr bald vor allem zu stalinistischen Abrechnungen benutzt werden sollte.

Nur der für das geringste Zeichen der Unterdrückung empfindliche Artaud nahm wissentlich Abstand. Je näher seine Freunde „Clarté" kamen, desto mehr wich er zurück, bis er ganz verschwand. Soupault, Vitrac, Baron und einige andere wählten offen eine literarische Laufbahn: sie gingen durch die andere Tür hinaus und Breton grüßte sie bei ihrem Fortgang im „Zweiten Manifest".

1926 läßt der ohne Folgen gebliebene Entschluß, zusammen mit den „Clarté"-Mitarbeitern ein neues Organ, „Der Bürgerkrieg", zu gründen, den Mißerfolg deutlich zum Vorschein kommen. Es ist zu spät, als daß die spezialisierte Politik und die Spezialisierung der wiederbelebten Kunst sich vereinigen, um sich aufzulösen.

Niemals ist aber die surrealistische Aktivität so bedeutend gewesen wie gerade in dieser Zeit. Der surrealistische Geist verbreitet sich auf internationaler Ebene. In Belgien bilden René Magritte, Paul Nouge und Louis Scutenaire eine Gruppe, in der der Erfindungsgeist, die Zwanglosigkeit und die Gewalt für einige Zeit die Ober-

hand gewinnen, bevor sie viel später in einen humoristischen Wahnsinn voll stalinistischer Bekenntnisse umschlagen.

Das Spiel des „Cadavre exquis" – eines Gedichts oder einer Zeichnung, die kollektiv von Teilnehmern hergestellt wird, die außer der Verknüpfungsstelle nichts von dem wissen, was die anderen geschrieben oder dargestellt haben – entdeckt mit mehr Interesse für die Sprache den Geist der dadaistischen Collagen wieder, die Idee einer von allen gemachten Poesie, den objektiven Zufall. Damit hat die surrealistische Neigung zum Spielerischen eine ihrer besten bedeutungsvollen Zerstreuungsformen gefunden.

1927 tritt André Breton in die Kommunistische Partei ein. Er wird in die „Zelle der Gasangestellten" eingeteilt, in der er eine entwaffnende Bereitwilligkeit an den Tag legt, bis er eines damals nur noch lächerlichen Bürokratismus überdrüssig wird, die Partei verläßt und seine Illusionen aufgibt.

Auf der Seite Artauds, aber außerhalb seines unmittelbaren Einflusses kommt eine Tendenz auf, die einen Aspekt des Surrealismus weiterentwickelt, der nach dem zweiten Weltkrieg überwiegen wird. 1928 erscheint die erste Nummer der Zeitschrift von René Daumal und Roger-Gilbert Lecomte, „Grand Jeu" („Das große Spiel"). War ein Bündnis möglich? Der Versuch fand statt – aber vergeblich. Daumal und Lecomte schätzten die von Breton verlangte Disziplin nur wenig. Außerdem zeigten sie eine bestimmte Verachtung für die Politik zu einer Zeit, in der die Surrealisten sich übereilt politisierten, und auf diesen Vorwurf, der natürlich nicht ausbleiben konnte, antworteten Daumal und Lecomte mit Warnungen vor der Rekuperationsgefahr des Surrealismus. Zur Vereinigung regte ein gemeinsames Interesse an, aber auf beiden Seiten war keine Leidenschaft, die die Notwendigkeit hervorgehoben hätte. Schließlich fand sich ein Vorwand zum gegenseitigen Abstandnehmen: ein Mitglied des „Grand Jeu", Roger Vailland, hatte in einer Zeitung eine Apologie auf den Polizeipräfekten Chiappe geschrieben; dafür wurde er von Daumal und Lecomte schwach gerügt – Breton war es aber nicht gewöhnt, den Mangel an heftigen Reaktionen bei so einem Verstoß zu dulden. Daumal

wird sich dann immer deutlicher Gurdijeff zuwenden, und zwar so weit, daß er 1933 mit Roger-Gilbert Lecomte bricht.

Das „Zweite Manifest" sieht wie eine allgemeine Abrechnung aus. Ausgeschlossen werden Baron, Limbour, Masson, Vitrac, Desnos, Prevert, Queneau ... Besonders Artaud muß die Kosten für die Operation tragen. Er hatte sich allerdings in Verruf gebracht, da er die Polizei gegen seine Freunde einschreiten ließ, als sie eine Vorführung im Theater Alfred Jarry stören wollten. Weniger verständlich ist dagegen, wie Breton sich mit Tzara versöhnen konnte, der 1923 gleichfalls Breton und Eluard den Ordnungskräften angezeigt hatte.

Bunuel, Dali und Char verstärken die Gruppe. In Prag setzt sich der Surrealismus mit Vitezlav Nezval, Jindrich Styrky, Karel Teige und Toyen durch. Im selben Jahr begeht Jacques Rigaut Selbstmord, der wie Cravan und Vaché ein lebendes Beispiel für den dadaistischen Nihilismus gewesen war.

An der Front der Skandale geraten die Psychiater wegen der Aufrufe zum Mord in Wallung, die in Bretons „Nadja" enthalten sind und sie persönlich zum Ziel nehmen. Eine neue Zeitschrift wird mit der notwendigen Aggressivität herausgegeben, obwohl der Titel einen deutlichen Rückschritt im Vergleich zum Projekt der „Revolution surréaliste" zum Ausdruck bringt. Mit einem Surrealismus, der im Schlepptau einer Revolution liegt, die selbst von der Lokomotive der kommunistischen Partei gezogen wird, sind die Würfel über die Poesie, sowie über die Revolutionäre, gefallen. Glücklicherweise widerspricht der Inhalt dem Titel. So schreibt zum Beispiel Crevel in der 3. Nummer des „Surréalisme au service de la revolution" („Der Surrealismus im Dienst der Revolution") 1931 in einem Lagebericht:

„Der Surrealismus – keine Schule, sondern eine Bewegung – spricht also nicht ex cathedra, sondern er begibt sich an den Ort des Geschehens zu der auf die Revolution angewandten Kenntnis (durch einen poetischen Weg). Lautréamont hatte gesagt: die Poesie muß von allen gemacht werden, nicht von einem. Eluard hat diesen Satz wie folgt kommentiert: die Poesie wird alle Menschen läutern. Alle Elfenbeintürme werden zertrümmert." Und Crevel fährt fort: „Indem er wie Marx und

Engels – wenn auch auf anderen Wegen – von Hegel ausgegangen ist, geht der Surrealismus bis zum dialektischen Materialismus".

Eigentlich wird Hegel, der von den Surrealisten spät entdeckt und vor allem schlecht *in die Praxis umgesetzt* wurde, kaum nutzbar gemacht – nicht einmal, um vermeiden zu können, die Dialektik mit Maurice Thorez' Denken zu verwechseln. Die Lust zum Leben wird aber eine größere Bedeutung haben und das Beste am surrealistischen Denken wird gewiß in der Analyse erlebter Augenblicke bestehen, die die Dialektik besser als Hegels Zitate wiederentdecken und die Poesie besser als ein Gedicht hervorquellen lassen.

Auf Bretons Schmähungen antworten die Ausgeschlossenen mit einem heftigen Pamphlet, „Eine Leiche", das Ton und Titel der damals gegen Anatole France gerichteten Beschimpfungen übernimmt. Die „Maldoror Bar", ein vorzeitiger Versuch der Warenrekuperation, wird von Breton und seinen Freunden verwüstet. Ein Film von Bunuel und Dali, „Das goldene Zeitalter" bringt die alten Frontkämpfer und die Rechten in Wut. Unter den durch die Wut inspirierten Bonmots zieht Georges Sadouls Brief an den „Ersten" der Saint-Cyr-Schule(11) Repressionsmaßnahmen gegen seinen Autor nach sich, während der Kritiker der Zeitung „Liberté" („Freiheit") verlangt, man solle Péret erschießen, weil er das „Leben des Mörders Foch(12)" mit einem unvergeßlichen Ton der Abscheu geschrieben hat.

Zur gleichen Zeit verfaßt Maurice Heine sein schönes Vorwort zu De Sades „Justine". Er wird einen größeren Einfluß auf die Bewegung ausüben als den, den man wegen der ihm und seinen Freunden eigenen Zurückhaltung hatte glauben können.

1931 nimmt das Kokettieren mit der Kommunistischen Partei eine militante Wendung. Die Surrealisten treten in den von der Partei kontrollierten Verein der Revolutionären Schriftsteller und Künstler (A.E.A.R.) ein. Ist es der Kraft eines Gegengewichts zu verdanken, wenn sich gleichzeitig die Forschungen über die „magischen" Werke ausdehnen, denen Alberto Giacometti die Entdeckung seiner „Gegenstände mit symbolischer Funktion" beisteuert? Auf jeden Fall geben die Zusam-

menhänge zwischen der Alchimie und dem Weg zur Schöpfung neuer und heiliger Beziehungen den Ton zum Nachdenken an, während sich die „Affäre Aragon" vorbereitet.

Obwohl sie weder seinen Geist noch seine Form billigen, setzen sich die Surrealisten für Aragons langes Gedicht „Front rouge" („Rotfront") ein, das dieser während eines Aufenthaltes in der UdSSR geschrieben hatte. Die Verlegenheit, einen Verfasser rechtfertigen zu müssen, dessen Text schon die zukünftigen patriotischen Lieder andeutet, kommt in Bretons Veröffentlichung „Misère de la poésie" („Das Elend der Poesie") zum Ausdruck.

In der Zwischenzeit schickt Aragon sehr optimistische Berichte aus Moskau über eine Verständigung mit den Kommunisten. Während sein Reisegefährte Sadoul nach Paris zurückkommt, bleibt Aragon noch einige Tage in Brüssel. Am besten lassen wir aber Breton selbst über seine Unterredung mit Sadoul berichten:

„Ja, alles sei gut verlaufen, wohl waren die Ziele, die wir uns hatten setzen können, erreicht worden, aber ... es gab tatsächlich ein großes „Aber". Eine oder zwei Stunden vor ihrer Abfahrt habe man ihnen eine Erklärung zur Unterzeichnung vorgelegt, die die Aufgabe, um nicht Verleugnung zu sagen, fast all der Positionen, auf denen wir bisher gestanden haben, beinhaltete: Lossagung vom „Zweiten Manifest", insofern – hier zitiere ich wörtlich – es „dem dialektischen Materialismus widerspricht"; Denunzierung der Freudschen Lehre als einer „idealistischen Ideologie" und des Trotzkismus als einer „sozial-demokratischen und konterrevolutionären Ideologie". Letztlich sollten sie sich dazu verpflichten, ihre literarische Tätigkeit „der Disziplin und der Kontrolle der kommunistischen Partei" zu unterstellen. – „Und nun"?, fragte ich brüsk. Und als Sadoul schwieg: „ich vermute, ihr habt es abgelehnt?" – „Nein", sagte er, „Aragon hat gemeint, man müßte sich fügen, wenn man – du so wie auch wir – in den Kulturorganisationen der Partei arbeiten können wollte". Zum ersten Mal habe ich gesehen, wie sich dieser Abgrund vor meinen Augen auftat, der sich seitdem zu schwindelerregenden Ausmaßen entwickelt hat, in dem Maße, wie es der schamlosen Idee gelungen ist, sich

auszubreiten, nach der die Wahrheit vor der Wirksamkeit weichen muß, oder das Gewissen genauso wenig wie die individuelle Persönlichkeit Anspruch auf irgendwelche Rücksicht hat, oder der Zweck die Mittel heiligt".

1932 schließt sich Aragon der kommunistischen Partei an. Im selben Jahr erscheinen Bretons „Kommunizierende Röhren" und einer der besten Texte Crevels, „Diderots Cembalo".

DER BRUCH MIT DER SOGENANNTEN KOMMUNISTISCHEN PARTEI

Wenn Breton sich auch durch Aragons Feigheit traurig berührt zeigt, reagieren seine empörten Freunde traditionsgemäß. Mehrere von ihnen veröffentlichen dem „Front rouge"-Verfasser feindlich gesinnte Texte. Besonders Eluard scheut sich nicht zu schreiben: „Die Inkohärenz wird zur Berechnung, die Gewandtheit zur Intrige, Aragon selbst wird zu *einem anderen* und sein Andenken kann nicht mehr an mir haften. Um mich davor zu schützen, habe ich einen Satz, der zwischen ihm und mir nicht mehr den Tauschwert besitzt, den ich ihm so lange zugemessen habe, einen Satz, der seinen ganzen Sinn behält und für ihn wie für so viele andere ein Strafgericht über einen Gedanken ergehen läßt, der seines Ausdruckes unwürdig geworden ist: „Alles Wasser des Meeres würde nicht ausreichen, um einen geistigen Blutfleck auszuwaschen." (Lautréamont).

Eluard verstand sich darauf, vom Gehenkten zu sprechen, wenn vom Strick die Rede war. Einige Jahre später wird er Hand in Hand mit Aragon die Rolle eines stalinistischen Modestars spielen, indem er munter Partei, Vaterland und Freiheit aufeinander reimt. Als Breton ihn 1950 beschwört, sich für ihren ehemaligen, in Prag zum Tode verurteilten, gemeinsamen Freund Zavis Kalandra einzusetzen, erwidert Eluard, ohne jedoch seine Lieblingsmaxime zu zitieren: „Ich habe mit den Unschuldigen, die ihre Unschuld laut verkünden, zu viel zu tun, um mich mit den Schuldigen zu beschäftigen, die ihre Schuld laut verkünden". Kalandra wurde hingerichtet.

1933 wird Breton als erster aus der A.E.A.R. ausgeschlossen: „Als Grund für den Ausschluß", erklärte er, „galt ein Brief von Ferdinand Alquie an mich, der in der 5. Nummer des „Surréalisme au service de la revolution" abgedruckt worden war. In diesem übrigens äußerst ergreifenden Brief voll libertärem Geist wurden die staatsbürgerlich-moralischen Auffassungen, die in dem russischen Film „Der Weg zum Leben" herrschten, scharf angegriffen. Unabhängig von den in diesem Brief zum Ausdruck kommenden Meinungen, von denen ich mehrere nicht teilen konnte, schien mir die ihn durchziehende Intensität des Lebens und der Revolte eine Veröffentlichung zu beanspruchen. Von dem von mir verlangten Widerruf konnte also nicht die Rede sein."

Im folgenden Jahr tritt in Ägypten eine surrealistische Gruppe um Georges Henein hervor. In Brüssel erscheint eine Spezialnummer der Zeitschrift „Dokumente 34", die sich vor allem mit der „Surrealistischen Intervention" beschäftigt und in der mehrere Texte durch ihren gewaltsamen Ton und ihre Deutlichkeit auffallen. Das Jahr 1934 wird aber vor allem durch die Huldigung an Violette Nozières gekennzeichnet. In der jungen, zum Tode verurteilten Elternmörderin grüßen die Surrealisten das Symbol des aktiven Widerstandes gegen die Unterdrückung durch die Familie. Weniger verständlich aber ist, daß zu gleicher Zeit den beiden Schwestern Papin, die auf ihre Art und Weise Swifts „Ratschläge an die Hausangestellten" veranschaulicht hatten, indem sie ihre Herrin und deren Tochter ermordeten, eine ähnliche Demonstration nicht zuteil geworden ist. Allerdings überstürzten sich die politischen Ereignisse.

Die Beziehungen zwischen den Surrealisten und den Verantwortlichen innerhalb der kommunistischen Partei haben immer deutlicher an Feindseligkeit gewonnen. 1935 kommt es wegen eines Zwischenfalls zum Bruch. Am Vorabend des stalinistisch gesteuerten Schriftstellerkongresses für die Verteidigung der Kultur trifft Breton, zu dessen Zeugnis wir hier noch einmal greifen müssen, um 10 Uhr abends Ilja Ehrenburg auf dem Boulevard Montparnasse:

„Ich hatte eine bestimmte Stelle in seinem einige Monate vorher erschienenen Buch „über die Arbeit ei-

nes Schriftstellers aus der UdSSR" nicht vergessen, in der unter anderem folgendes zu lesen war: „Die Surrealisten wollen zwar gerne etwas von Hegel, Marx und von der Revolution, eins lehnen sie aber ab – und zwar die Arbeit. Sie haben ihre eigenen Beschäftigungen. So erforschen sie zum Beispiel die Homosexualität und die Träume... Der eine bemüht sich darum, eine Erbschaft zu schlucken, der andere die Mitgift seiner Frau usw..." Nachdem ich meinen Namen genannt hatte, ohrfeigte ich ihn mehrmals, während er jämmerlich zu verhandeln versuchte, ohne auch nur die Hand zu erheben, um sein Gesicht zu schützen. Ich wüßte nicht, wie ich mich an diesem Berufsverleumder hätte anders revanchieren können ...".

Nach aufreibenden Diskussionen mit den Organisatoren begeht Crevel am Vorabend des Kongresses Selbstmord, damit Breton das Wort nicht entzogen wird. Seine Geste, sowie Antonin Artauds Solipsismus enthalten die unmittelbare, spontane und negative Antwort auf das Problem, das der Surrealismus von falschen Elementen ausgehend hatte: wie kann man auf der Grundlage autonomer Sektoren (die durch die Macht des spektakulären Warensystems schon objektiv als menschliche Werte zerstört sind) und parzellierter Tätigkeiten (die aber zu Totalitäten erhoben – Kunst, Politik, das Denken, das Unbewußte, Überleben usw. – und als positiv ausgegeben werden) zu einer Einheit des Individuums mit sich selbst und mit den anderen gelangen? Wie konnte der Surrealismus, da er das dadaistische Streben nach einem Punkt der totalen Negativität vernachlässigte, historisch seinen Willen zu einer Positivität und einer globalen Aufhebung begründen?

Die Surrealisten denunzieren die Moskauer Prozesse. Sie nähern sich Georges Bataille, dessen Bewegung „Contre-Attaque" („Gegenangriff") eine „antifaschistische Kampfvereinigung revolutionärer Intellektueller" sein will. In Tokio gründet Yamanka eine Zeitschrift. In London organisiert Roland Penrose eine wichtige Ausstellung. Benjamin Péret veröffentlicht den Gedichtband „Je ne mange pas de ce pain-là" („Von diesem Brot esse ich nicht"), in dem die Poesie wirklich nach ihrer Praxis sucht, indem sie zur Liquidierung der

Armee, der Polizei, der Priester, der Arbeitgeber, des Geldes, der Arbeit und aller anderen Verdummungskräfte aufruft. Peret, der mutig zu seinen Stellungnahmen steht, meldet sich freiwillig an der Seite der Anarchisten in der spanischen Revolution. Er wird der einzige Surrealist in diesem Kampf sein, den alle seine Freunde begeistert für den ihrigen erklären – aber aus der Ferne.

Die Beschäftigung mit der Malerei, die seit dem Bruch mit der kommunistischen Partei wieder in den Vordergrund zu rücken scheint, verhindert nicht, daß weiterhin die Linie des politischen kleineren Übels verfolgt wird. Sie besteht zu dieser Zeit in einer Annäherung mit Trotzki und der IV. Internationale. In Mexiko veröffentlicht Breton zusammen mit Diego Rivera und dem Autor der „Verbrechen Stalins" das Manifest „Für eine unabhängige revolutionäre Kunst". Dali, dessen Spiel eines geborenen Schwachkopfes den Surrealisten schließlich doch zuviel geworden ist, wird ausgeschlossen und er wird sich von nun an vorbehaltlos damit beschäftigen, aus dem Prinzip des Obskurantismus und den Symptomen der dementia praecox eine Technik herauszuschälen, die die Avantgardewerbung noch lange benutzen wird. Trotz des anagrammatischen Spottnamens – „Avida Dollars" –, mit dem Breton ihn gebrandmarkt hat, hat er doch das Verdienst, Kunst und Ware offen zu identifizieren und ohne Scham und Scheu Geld, Verträgen und Ehrenbezeigungen nachzulaufen, was Ernst, Miro, Picasso und all die Künstler, wie groß auch immer ihr Talent sein mag, nur *verschämt* tun.

Breton versöhnt sich mit Artaud und Prévert. Im Grunde genommen hätte nichts sie trennen müssen. Prévert und Péret schöpften aus derselben Quelle, während Breton viele Ähnlichkeiten mit einem Artaud hatte, der Herr über sich selbst geworden wäre. Alle vier führen einen ununterbrochenen, harten Kampf gegen die surrealistische Ideologie und die zunehmende Rekuperation der Bewegung.

Der Surrealismus ist aber von seinem Ursprung her eine Ideologie und er ist von Anfang an dazu verurteilt, das Spiel des Neuen und des Alten von der Kultur zu spielen – es sei denn, daß zum Beispiel der gleichzeiti-

ge Sieg der spanischen Revolution über die Stalinisten und die Faschisten seine Berichtigung und Umgestaltung in eine revolutionäre Theorie möglich gemacht hätte. Indem er das aber ignorierte und sich weigert, es zu akzeptieren, klingt ihr Kampf wie ein glorreiches Lied der Niederlage. Artaud, Breton, Péret und Prevert bilden das letzte Viereck, das sich nie ergeben wird, da es nichts mehr zu verlieren hat.

Im Gegensatz zu ihnen hat Salvador Dali den Surrealismus als eine Ideologie mit voller Raumzeit akzeptiert. Er schließt sich dem Faschismus, dem Katholizismus und Franco an, so wie Aragon sich dem Stalinismus angeschlossen hat. Eluard wird dann denselben Weg einschlagen.

„Nachdem ich in Mexiko erfahren hatte", sagt Breton in seinen „Gesprächen", „daß Gedichte von Eluard gerade in der Zeitschrift „Commune", dem Organ des „Hauses der Kultur", erschienen waren, hatte ich mich natürlich beeilt, ihn brieflich über das frühere unqualifizierte Betragen dieser Organisation mir gegenüber aufzuklären, und ich zweifelte nicht daran, daß er sofort wieder von ihr Abstand nehmen würde. Ich hatte aber keine Antwort von ihm bekommen und war bei meiner Rückfahrt bestürzt, als er vorgab, eine solche Mitarbeit setze keine Solidarität seinerseits voraus und er sei zu der Überzeugung gekommen, daß ein Gedicht von ihm sich durch die ihm innewohnende Qualität überall durchsetzen könne, so daß er in den letzten Monaten genauso gern wie an „Commune" an faschistischen Veröffentlichungen – das waren seine eigenen Worte – in Deutschland und Italien mitgearbeitet habe. Ich beschränkte mich darauf, ihn darauf aufmerksam zu machen, daß eine solche Haltung die Denunzierung jeglichen früheren Einverständnisses zwischen uns nach sich zog und jede neue Begegnung unnötig machte."

1940 deuten der Tod von Klee, Maurice Heine und Saint Pol-Roux, die zwar keine Mitglieder der surrealistischen Bewegung gewesen waren, sie aber stark beeinflußt hatten, das Ende der großen Periode an. Weder Breton noch Péret haben ihr letztes Wort gesagt, sie werden aber allein – oder fast allein – sein, um den Surrealismus von Hand weiterzuführen. Im Sommer 1941 reist Breton nach New-York, wohin Ernst und Masson

ihm nachkommen. Péret hat Mexiko gewählt.

In den Vereinigten Staaten ist nur die Avida Dollars-Version des Surrealismus bekannt. Mit Marcel Duchamps Hilfe gelingt es Breton, die Zeitschrift „VVV" herauszugeben, in der er das „Prolegomena zu einem dritten Manifest des Surrealismus oder nicht" veröffentlicht.

DIE NACHKRIEGSZEIT

Nach 1945 erlischt der Surrealismus allmählich. Er überlebt sich selbst, ohne sich zu reinigen. Er begibt sich noch entschlossener auf den mystisch-alchimistischen Weg, während seine politischen Interventionen zunehmend durch Verwirrung und Schwachsinnigkeit geprägt sind. 1946 protestiert er in dem Flugblatt „Freiheit – ein vietnamesisches Wort" gegen die französische Repression in Vietnam. „Eröffnungsbruch" greift den Stalinismus an, aber 1956 bringen die Surrealisten ihre Hoffnung zum Ausdruck, daß nach dem 20. Kongreß der russischen KP und Cruschtschows Rede die Parteikader erneuert werden; nachdem sie diese guten Ratschläge erteilt haben, bleibt ihnen nur übrig, mit „Ungarn, einer aufgehenden Sonne" die ungarische Revolution zu begrüßen.

1960 ergreifen einige von ihnen die Initiative zu der „Erklärung über das Recht auf Dienstverweigerung im algerischen Krieg" – der sogenannten „Erklärung der 121". 1968 aber spendete all das, was sich weiter surrealistisch nannte, Kuba Beifall!

Zwischendurch arbeiten die Surrealisten mit den Anarchisten der „Monde libertaire" zusammen und schließen sich eine Zeitlang der „Weltbürger"bewegung von Garry Davis an.

Vor dem Krieg war die Zeitschrift „Minotaure" das letzte Gärungszentrum für surrealistische Ideen. „Neon" (1948–1949), „Medium" (1953–1954), „Le Surréalismus même" („Der Surrealismus selbst") (1958–1959), „La Brêche" (1961), „Brief", „L'Archibras" legen immer unerbittlicher von dem Verfall der Bewegung Zeugnis ab.

Dagegen erscheinen wichtige Texte, die durch das Modeinteresse für die bedauernswürdigen Plattheiten von Sartre, Camus und Gestalten wie Exupéry ärgerlicher-

weise in den Schatten gestellt wurden: Bretons „Anthologie des schwarzen Humors", die 1940 durch die Zensur der Vichy-Regierung verboten wurde, und „Die Schande der Poeten", wo Péret Aragon, Eluard und den anderen patriotischen Dichtern gehörig seine Meinung sagt; „Arcane 17", eine lyrische Betrachtung von Breton über die Sensibilität, die Liebe und die Poesie, und seine sehr schöne „Ode an Charles Fourier" (1947), sowie „Flagrant délit" („Auf frischer Tat"), in der er die Mystifikation von Rimbaud zugeschriebenen Gedichten entlarvt und dabei die Schwachsinnigkeit der Literaturkritik betont und Maurice Nadeau, den Verfasser einer „Geschichte des Surrealismus" lächerlich macht; Perets „Anthologie der erhabenen Liebe", ein erstaunliches, vielfältiges Feuerwerk der Sprache; Julien Gracqs und Maurice Fourés Romane; Malcolm de Chazals Buch über den „Plastischen Sinn" und die von Jean Markale und Lancelot Lengyel unternommenen Forschungen der Kunst der Kelten.

Außer solchen persönlichen Werken scheint der Surrealismus sich mit der Wiederholung, der Nachahmung der Meister und den traurigen gegenseitigen Lobreden abzufinden. Viele gewöhnen sich an die herrschende Inkohärenz. Einige schweigen, während andere lieber den Weg René Crevels begehen. Tatsächlich ist das Ende des Surrealismus, der letzten Bewegung, die ehrlich an die Reinheit der Kunst innerhalb des Warensystems geglaubt hat, voller Selbstmordfälle: der Maler Ashile Gorky (1949), der Maler Oscar Dominquez (1958), der Dichter Jean-Pierre Duprey (1959) und der Maler Wolfgang Paalen (1959), ohne von Karel Teige zu sprechen, der sich in Prag das Leben nahm, um seiner Festnahme durch die Polizei zu entgehen.

Am 7. Juni 1947 hatte ein Flugblatt der revolutionären Surrealisten, der Gruppe der belgischen Dissidenten, die übrigen Mitglieder der Bewegung ganz richtig gewarnt. Dort erklärten Paul Bourgoignie, Achille Chavée, Christian Dotremont, Marcel Havrenne, René Magritte, Marcel Marien, Paul Nougé und Louis Scutenaire:

„Eigentümer, Gauner, Druiden, Stutzer, ihr habt noch nicht genug getan: Wir wollen dem *Surrealismus* immer noch unseren Versuch anschließen, die Welt und die Begierde *in dieselbe Richtung* zu bringen (...). Zuerst

soll er von den Ruhmreichen nicht mehr als Fahne, von den Schlauen nicht mehr als Sprungbrett, von den Wahrsagerinnen nicht mehr als Orakelstuhl benutzt werden, er wird nicht mehr der Stein der Weisen für die Gedankenlosen, eine Schleuder für die Scheuen, das Kartenspiel der Faulen, die Hirnkanalisation der Unfähigen, der Schlaganfall der „Dichter" oder das Glas Wein der Literaten sein."

Dann aber erklärten die Unterzeichner, um das ganze Ausmaß ihres Protestes deutlich zu machen und das Lächerliche noch mehr zu enthüllen, das von nun an dem untergehenden Surrealismus anhaften sollte, daß sie der kommunistischen Partei ihr volles Vertrauen schenken wollten!

II. Kapitel

DAS LEBEN ÄNDERN

1. DIE ABLEHNUNG DES ÜBERLEBENS

Bezeichnenderweise beginnt das „Erste Manifest des Surrealismus" damit, diese Lebensweise in Frage zu stellen, die „das Überleben" genannt wurde, um sie von dem aufregenden und vielseitigen Leben zu unterscheiden:

„Der Glaube geht so lange zum Leben, dem Zerbrechlichsten im Leben, im *wirklichen* Leben, versteht sich, bis er verlorengeht. Der Mensch, dieser entschiedene Träumer, von Tag zu Tag unzufriedener mit seinem Los, vermag kaum die Dinge ganz zu begreifen, zu deren Gebrauch er gelante, und die er seiner Lässigkeit oder Bemühung, fast immer seiner Bemühung, verdankt, denn er hat eingewilligt zu arbeiten, zumindest hat er sich nicht gesträubt, sein Glück zu versuchen (das, was er sein Glück nennt!). Eine große Bescheidenheit ist nun sein Los: er weiß, welche Frauen er gehabt hat, auf welche lächerlichen Abenteuer er sich eingelassen hat; sein Reichtum oder seine Armut sind ihm nichts, in dieser Hinsicht bleibt er ein neugeborenes Kind und was die Zustimmung seines Gewissens angeht, so gebe ich zu, daß er sehr gut ohne sie auskommt."

Diesem von Breton aufgenommenen Tatbestand einer unerträglichen Mittelmäßigkeit fehlt nur die Anwesenheit der Geschichte. Gewiß deutet die Sehnsucht nach einem „Herrenleben", die in dem surrealistischen Traum umgeht, auf den großen Mythos der einheitlichen Epochen hin, durch den das individuelle Abenteuer, und wäre es auch nur dasjenige des bescheidensten aller Menschen, unlösbar mit dem Kosmos verbunden wurde in einem ganzen Netz fiktiver Wirklichkeiten und wirklicher Fiktionen, in dem jedes Ereignis in einer magischen Stimmung als Zeichen galt, in der die Worte und die Gesten geheimnisvolle Ströme der geistigen Elektrizität auslösten. Dem Surrealismus ist es nie gelungen, den Zusammenbruch des Mythos und dessen Rekuperation als

Spektakel durch die Bourgeoisie zu analysieren. Er begnügt sich damit, am Ende des Weges das Getrampel der Wut und der Ungeduld zu registrieren, wo von der Romantik bis zu Dada die Feindseligkeit der schöpferischen Menschen gegenüber der erdrückenden Vereinigung eines leblosen Geistes und eines geistlosen Lebens unter dem Druck des Warensystems zum Ausdruck gebracht wurde.

Auf die romantische Revolte von Shelley bis Karl Sand und Lacenaire waren der aggressive Ästhetizismus von Villiers de L'Isle-Adam und der Sturz in den Symbolismus und den Manierismus der Dekadenz und des Todes gefolgt, was auf die Theaterbühne übertragen wurde. Die blutige Posse in den Jahren 1914–1918 sollte der schaurigen Bildkunst von Rollinat und Huysmans einen wirklichen Inhalt verleihen, auch der barocken Szenerie, die die Neigung zu einem raffinierten Leben auf widersprüchliche Weise zum Ausdruck brachte. Der Nationalismus hatte es geschafft, den traurigen Festen des Endes des Jahrhunderts die Apotheose einer großen Todesfeier zu verleihen. Einige Millionen Leichen erweckten wieder die Lebenslust. Und als das Proletariat durch die Bewegung der Räte und Spartakus im Namen der Geschichte von neuem das Wort ergriff, war die größte Hoffnung auf die Möglichkeit eines radikal anderen Lebens berechtigt wie auf die einzigenBedingungen, die es einführen können – die Liquidierung des Warensystems und der christlich-bürgerlichen Zivilisation.

Auf diesem Gebiet hatte sich Dada nicht getäuscht und einige Dadaisten noch weniger als andere. Breton täuscht sich genauso wenig, als er 1922 in der 5. Nummer der Zeitschrift „Littérature" schreibt: „Hätte seine Kraft nicht versagt, so begehrte Dada nur – darin soll man ihm Gerechtigkeit widerfahren lassen – alles *von Grund auf* zu zerstören." Noch weniger als Dada aber wird der Surrealismus es verstehen, zu welchem Ausmaß und auf welche Art und Weise die Kieler Matrosen, die Spartakus-Arbeiter und die Mitglieder der ersten russischen Räte genau das Projekt in die Praxis umsetzen.

Nach der Niederwerfung der Revolution von Berlin bis Kronstadt über La Courtine[13] und die ukrainische Ebene bleibt Dada die einzige Bewegung, um auf zugleich konfuse und deutliche Weise die globale Zerstö-

rung der Kunst, der Philosophie und der Kultur als getrennte Sektoren zu verlangen, sowie deren *Verwirklichung* in einem einheitlichen sozialen Leben. In dem ganzen schlechten Gewissen des surrealistischen Reformismus findet man die Spuren des zurückhaltend verleugneten und verdrängt akzeptierten globalen revolutionären Projekts.

So mag Breton in der 4. Nummer der „Revolution surréaliste" verkünden: „Es gibt kein Kunstwerk, das gegenüber unserem völligen *Primitivismus* standhalten kann" und Aragon in dem Pamphlet „Eine Leiche" von „der elenden kleinen revolutionären Aktivität" sprechen, „die in unserem Osten im Laufe dieser letzten Jahre stattgefunden hat". Trotz ihrer Richtigkeit ist die erste Äußerung noch die eines Ahnungslosen und die zweite schon die eines Schwachkopfes – die Folgezeit wird genügend zeigen, daß es sich dabei nur um Worte ohne praktische Konsequenz handelte. Der Dada-Geist lebt als verbale Form fort, während ihm der Surrealismus einen anderen Inhalt unterschiebt.

Die Trübseligkeit des alltäglichen Lebens ist aber doch der Steigbügel, der es dem Surrealismus ermöglicht, die großen Rennpferde des Traumes zu besteigen. Sie dient nicht als Hintergrund für Flucht und Geheimnis, wie einige stalinistische Denker behaupten. Ganz im Gegenteil ist sie das Zentrum der Verzweiflung, aus dem jede Hoffnung wiederentsteht – aber auf dem Umweg der Kultur.

Von den großen Zeugen des Leidens am Leben sind zwei gestorben: Cravan und Vaché. Der erste ist an einem stürmischen Abend in der Bucht von Mexiko in See gestochen, während der andere, der von der Front geschrieben hatte: „Es würde mich anöden, so jung zu sterben", sich in Nantes, kaum ist der Krieg zu Ende, das Leben nimmt. Später sind es Jacques Rigaut, Raymond Roussel und von den Surrealisten Rene Crevel. Crevel, der wie Artaud von dem Übergewicht des Nicht-Lebens über die gesamten menschlichen Beschäftigungen betroffen war und in einem Text über Paul Klee folgenden Ausspruch schrieb, den der Surrealismus zu seinem Nutzen hätte weiterentwickeln sollen: „Wir mögen weder den Spargel der Armen noch den Lauch der Reichen."

Das Überleben als Mangel an echtem Leben und als unmittelbar wahrgenommene Wirklichkeit findet in Dada einen Spiegel, der „die Schmach noch schmachvoller macht", und im Selbstmord die negativ zum Ausdruck kommende Denunzierung seiner Todeslogik.

Im Surrealismus, der als Ideologie eine statische Auffassung ist und auf die Geschichte nur mit dem Gewicht, das diese ihr verleiht, einen Druck ausübt, (im Gegensatz zu der revolutionären Theorie, die aus der Geschichte hervorgeht und zu ihr zurückkommt, um deren Bewegung zu beschleunigen), bilden das Überleben, der Selbstmord und der Tod einen Ausgangspunkt, den das Leben in einem *absoluten Abstand* verneinen muß, bevor es zu ihm zurückkehrt, um es zu verändern. Das ist die Metaphysik, aus der die Surrealisten sich herauszuarbeiten versuchen werden, indem sie auf das schlechte Pferd des Bolschewismus setzen.

Deshalb ist die erste Nummer der „Revolution surréaliste" voll von Zeitungsausschnitten über Selbstmord. Bei der Umfrage: „Warum begeht man Selbstmord?" ist Antonin Artauds Anwort zweifellos beispielhaft:

„Ich leide entsetzlich am Leben. Es gibt keinen Zustand, den ich nicht erreichen könnte. Ganz sicher bin ich auch seit langem tot, ich habe schon Selbstmord begangen. Das heißt – *man* hat mich geselbstmordet. Was würden Sie aber von einem *vorherigen Selbstmord* halten, der Sie kehrtmachen lassen würde – aber auf der anderen Seite des Lebens und nicht auf der des Todes?"

Artauds Lebensweg ist deutlich vorgezeichnet. In dem Nihilismus, den Dada nicht erreichen konnte, aber als Grundlage zum Wiederaufbau des Ichs, des Lebens und der gesellschaftlichen Organisation wünschte, wählt Artaud die Rückkehr zur Auflösung des Ichs in die geistige Totalität. Der Nachkriegssurrealismus wird einer solchen Stellungnahme näherkommen und damit zu seinem Ausgangspunkt zurückkehren, indem er ihn transzendiert, aber Artauds Hellsichtigkeit und das von ihm erlebte Drama vermeidet. Wenige Surrealisten werden so mutig und bewußt wie er ihre eigene Entfremdung wahrnehmen: „Ich bin unglücklich wie ein Mensch, der das Beste an sich selbst verloren hat", sowie ihre eigene Zersplitterung: „Ich will kein Getäuschter mehr sein (...) Als Tote sind die anderen nicht von sich selbst getrennt.

Sie gehen immer noch um ihre Leichen herum. Ich bin nicht tot, aber ich bin von mir selbst getrennt."

1924 ist für Artaud die von dem Surrealismus mit so großer Leidenschaft aufrechterhaltene Hoffnung auf eine klassenlose Gesellschaft und das Reich der Freiheit schon verlorengegangen. Als die Enthüllung des Stalinismus ihre Wirkung auf das Herz Bretons und seiner Freunde trüben, macht sich der Surrealismus Artauds Schlußfolgerung *intellektuell* zu eigen, seinen Entschluß, das Drama der alltäglichen Entfremdung als die kosmische Tragödie des Geistes zu erleben.

Immerhin ist 1924 der Surrealismus noch nicht so weit. Die Umfrage über den Selbstmord stellt auch das Problem des Lebens. An die Voraussetzung eines möglichen Todes knüpfen alle Möglichkeiten der Freiheit und alle Freiheiten des Möglichen an. Übrigens kommentiert Breton die Umfrage wie folgt: „Wie trocken erscheinen all diese gewandten, literarischen oder possenhaften Antworten und woher kommt es, daß in ihnen nichts Menschliches anklingt? *Sich das Leben nehmen* – haben Sie nicht erwogen, was in einem solchen Ausdruck an Wut und Erfahrung, an Ekel und Leidenschaft steckt?"

In der Unmenschlichkeit des Überlebens entdeckte der Surrealismus auch das Zeichen der alten Welt und ihrer Strukturen der Unterdrückung. Wenn ihm auch viel an Urteilsfähigkeit über die Weiterentwicklung des Warenfetischismus gefehlt hat, so muß zu seiner Würdigung gesagt werden, daß er nur sehr selten gegen die revolutionäre Ethik der Freiheit verstoßen hat, um hier einen Lieblingsausdruck Bretons zu gebrauchen. Er hat die Unterdrückung fast ununterbrochen denunziert und der gewaltsame Ton erzwingt die Sympathie.

Doch werden sich diese jungen Männer, die sich als Theoretiker und Praktiker der Revolution des alltäglichen Lebens hätten behaupten müssen, damit begnügen, deren Künstler zu sein, indem sie gegen die bürgerliche Gesellschaft scharmützeln, als ob es der kommunistischen Partei zustände, die Offensive zu ergreifen. So läßt sich erklären, daß wichtige Ziele ohne die tiefe Überzeugung angestrebt werden, durch die sie der Wut des Proletariats in den zu zerstörenden Unterdrückungssektoren gezeigt werden sollten, und daß die Pulverschiffe, die man auslaufen läßt, als Feuerwerke enden.

So leidet zum Beispiel der vom Bolschewismus schon aufgegebene Kampf gegen das Christentum an einer solchen Bescheidenheit. Abgesehen von den harmlosen Bildern – Clovis Trouilles und Max Ernsts Heiliger Jungfrau, die das Jesuskind mit dem Heiligenschein auf den Hintern schlägt, hütet sich die surrealistische Malerei beflissentlich davor, sich mit diesem Thema zu beschäftigen.

Ein für allemal antwortet Artaud den Christen, die ihn durch einen dieser Wunder annektieren möchten, die sie ausgezeichnet verstehen, indem er eindeutig erklärt: „Ich scheiße auf die christlichen Tugenden und auf das, was diese bei Buddhas und Lamas ersetzt" („Zank zwischen Rotz und Gott"). Péret, der immer dem Bild von ihm treu bleibt, das in der „Revolution surréaliste" unter dem Titel „Unser Mitarbeiter Benjamin Péret beschimpft einen Prieser" veröffentlicht wurde, befreit die moderne Poesie von ihrem langweiligen Geläute und gibt den Worten die versprochene Aktion zurück:

„Kardinal Mercier vor einigen Tagen habe ich dich gesehen
Wie du einem von Hostien überquellenden Mülleimer ähnlich auf einem Polizisten geritten bist
Kardinal Mercier du riechst nach Gott wie der Viehstall nach Mist und der Mist nach Jesus
..."

(„Der Kardinal Mercier ist gestorben")

Oder noch wie zum Beispiel in „Das Gesetz Paul Boncour":

„... Dann werden die Menschen, die die Senatoren wie Hundekot zertreten,
sich in die Augen sehen
wie Berge lachen
und die Pfaffen zwingen, die letzten Generäle mit ihren Kreuzen zu töten
und sie werden die Pfaffen mit den Fahnen
schlagen und wie ein Amen massakrieren."

In „Die unmittelbare Aktion" entwerfen Magritte, Mesens, Nouge, Scutenaire und Souris ein praktisches Programm:

„Wir sind überzeugt, daß das, was gegen die Religion gemacht wurde, nahezu wirkungslos geblieben ist und daß neue Aktionsmittel ins Auge gefaßt werden müssen.

Zur Zeit sind es die Surrealisten, die zu einer solchen Arbeit am besten geeignet sind. Um keine Zeit zu verlieren, muß man auf den Kopf zielen – die schändliche Geschichte der Religionen verbreiten, jungen Pfaffen das Leben unmöglich machen, zum Verruf der Mißliebigkeit aller Organisationen und Sekten wie die „Heilsarmee", die Evangelisten usw. beitragen, indem man sie durch all die Mittel lächerlich macht, die die Phantasie erlaubt. Stellen Sie sich nur vor, wie berauschend es wäre, dem besten Teil der Jugend eine gut vorbereitete und systematische Störung der heiligen Gottesdienste, Taufen, Konfirmationen, Beerdigungsfeiern usw. vorschlagen zu können. An die Stelle der Kreuze, denen man am Strassenrand begegnet, könnte man auch Bilder setzen, die zur Liebe einladen, oder Texte zur poetischen Lobpreisung der umliegenden Natur, besonders wenn sie reizlos ist."

In einem Artikel, der 1934 in „Intervention surréaliste" veröffentlicht und mit dem man sich auf skandalöse Weise nicht weiter beschäftigen wollte, gibt Pierre Yoyotte den Ton für eine Diskussion an, die zu einer großangelegten Aktion hätte führen sollen: „Offiziell haben die Kommunisten die Entdeckung der Psychoanalyse immer wieder mit einem äußerst unklugen Mißtrauen behandelt, die es ihnen ermöglicht hätte, die Gefühlsprozesse von Familie, Religion, Vaterland usw. mit völliger Sachkenntnis zu bekämpfen."

Ohne ganz dem Ernst dieses Projekts zu entsprechen, liefert René Crevel in seinem Buch „Diderots Cembalo" eine köstliche psychoanalytische Erklärung für „Jesus" (Familie und Komplexe, Familie von Komplexen, Familienkomplex):

„Jesus, der masochistische Weichling, der die andere Wange reicht, nachdem er auf die erste geohrfeigt worden ist, war nicht einer von denen, die sich mit der einfachen Rückkehr in den Mutterleib zufrieden geben.

Er mußte bis ins Innerste der Geschlechtsorgane des Erzeugers zurückgehen, ein Teil davon werden – sagen wir die rechte Hode –, da die Dreieinigkeit, was ihr Aussehen betrifft, als die dreiteilige Gesamtheit eines männlichen Geschlechts interpretiert werden soll – eine Banane und zwei Mandarinen, da der orientalische Stil nur Vergleiche mit Obst erlaubt (...)

Vor der masochistischen Apotheose war es zwar zu einigen Vergnügungen gekommen, was die Franzosen Tändelei vor der Tür nennen – die Taufschäkerei mit Johannes dem Täufer, die kleine, duftende intime Toilette mit den Händen der Heiligen Frauen und vor allem das heilige Abendmahl mit dem Brot (man weiß ja, was der lange Brotlaib darstellen kann, sowie man weiß, daß die Maler, die so viele berühmte Bilder nach diesem Abendmahl gemalt haben, niemals gespaltene Brötchen auf den Tisch gestellt haben, die wiederum symbolisch für das weibliche Geschlecht sind). (...)

Zenturionen wie schöne Jünglinge mit ihren in goldene Gamaschen eng eingewickelten Waden erschienen um so nackter, wenn das Knie hervortrat. (...)

Jesus, gebückt unter dem Kreuz und gekleidet in ein sehr elegantes weißes Gewand, bot vom Aufbruch an das Rückgrat: Von der Minute an, als Pilatus seine Hände in Unschuld gewaschen hatte, war der sexuelle Symbolismus deutlich geworden. Jesus fiel und stand wieder auf, das heißt, er hatte einen Orgasmus gehabt, er war wieder bereit, einen Orgasmus zu haben, er hatte unter der Geißel der Athleten mit dem suggestiven Kleid noch einmal einen Orgasmus gehabt.

Nun, genau wie die junge Braut in ihrer Angst vor der Wollust „Mutti" ruft, so rief er ununterbrochen nach seinem Vater. (...) Dann aber gab's den mit Essig getränkten Schwamm, das heißt die Verachtung des schönsten der Landsknechte gegenüber diesem Lumpen, der sein Lumpen sein wollte. So wird der Legionär, der es nicht verfehlte, unter den am Fuß des Kreuzes zusammengedrängten Huren Maria-Magdalenas erfahrene Hüften zu erkennen, Jesus nicht mit der geringsten Prostataausscheidung beehren. Er begnügt sich damit, ihm in den Mund zu pinkeln.

Dann endet die Ausschweifung zu dritt. Zwischen den beiden Schächern – den beiden Kastanien (die saftigen göttlichen Orangen sind so verschrumpft und verdorrt, daß sie nur noch armselige Kastanien sind) – ist Christus nur noch der Schatten eines jämmerlichen Lockenwicklers."

Um schließlich die hauptsächlichen kritischen und praktischen Richtlinien zu nennen, die der Surrealismus in seiner revolutionären Spezifität weiterentwickeln

konnte und die man fast nur als Entwürfe wiederfindet, lohnt es sich, folgenden beispielhaften Beweis für die Beliebtheit der antichristlichen Gesinnung im Volk zu führen: nachdem die „Humanité"(14) darüber berichtet hatte, wie dank einigen mutigen jungen Leuten eine brennende Kirche gerettet werden konnte, schickte ein Leser als Protest einen Brief, den „Le Surrealisme au service de la revolution" in ihrer 2. Nummer veröffentlichte:

„Liebe Genossen! Es tut mir leid um den Berichterstatter, der sagen kann, daß es dank dem Mut einiger jungen Leute gelungen ist, ein Gebäude zu schützen, das schon seit langer Zeit zerfallen sein sollte."

Gleich nach dem Christentum – und abgesehen vom Kapitalismus, gegen den die Surrealisten Lenins Argumente übernehmen – wird die Familie am meisten verabscheut. Der Prozeß gegen Violette Nozières, die ihren Vater ermordet hatte, der Lokführer des Zuges des Präsidenten der Republik war und sie hatte vergewaltigen wollen, bot die sehnlichst herbeigewünschte Gelegenheit. Der jungen Vatermörderin widmete Eluard einige seiner aufrichtigsten Verse:

„Violette träumt davon den Knoten zu lösen
Hat gelöst
Den scheußlichen Schlangenknoten der Bande des Blutes."

Ein anderes Symbol, das Benjamin Péret nicht zu grüßen versäumt, ist „Der Tod der Mutter Cognacq" (15):

„Sie ist leider verreckt die alte Cognacq
wie Frankreich ist sie verreckt
Aus ihrem weidengrünen Wanst
entspringen kinderreiche Familien
die für jedes Kind
eine Feuerschaufel bekamen
Keine alte Cognacq mehr
keine Kinder mehr, die nach achtzehn anderen
zu Ostern oder zu Weihnachten kommen
und in den Familienkochtopf pinkeln
Sie ist verreckt die alte Cognacq
tanzen wir tanzen wir
um ihr mit einem Scheißhaufen gekröntes Grab herum."

Péret legt immer noch die größte Begeisterung in den Ausdruck seiner Verachtung für das Vaterland, Frank-

reich, die gallische Gemeinheit, die Bullen und die Armee. Man könnte ihn unermüdlich zitieren:

„Endlich spritzte dieses schlecht gekochte Sperma
mit einem Olivenzweig im Arsch aus dem mütterlichen
Puff." („Der verreckte Briand")

„Es zittern die Ohren der Kühe
– man singt die Marseillaise
Los Kinder des Kotkübels
unsere Rotznase in Poincares Ohr putzen."
(„Die Stabilisierung des Franc")

Und vor allem aus diesen beiden Klassikern: „Der heldenhafte Tod des Leutnants Condamine de la Tour":

„Verfaule Condamine de la Tour
Aus deinen Augen macht der Papst zwei Hostien
für deinen marokkanischen Feldwebel
und aus deinem Schwanz wird sein Feldherrnstab
Verfaule Condamine de la Tour
Verfaule du Aas ohne Knochen."

Und aus der „Grabschrift auf einem Kriegsdenkmal für die Gefallenen, die Péret an einen Wettbewerb der Academie Francaise schickte:

„Der General hat uns gesagt
mit dem Finger im Arschloch
Hier
ist der Feind Geht
Es war fürs Vaterland
So sind wir gegangen
mit dem Finger im Arschloch..."

Keimartig sind bei Breton die zerstreuten Elemente einer libertären Theorie vorhanden. Das in einer Fußnote zum „Ersten Manifest" aufgeworfene Problem hätte den Stoff für eine Diskussion geben können:

„Einige Vorbehalte gestatte man mir hinsichtlich der Verantwortlichkeit im allgemeinen und der gerichtsmedizinischen Ansichten zu machen, welche den Grad der Verantwortlichkeit eines Individuums bestimmen: völlige Verantwortlichkeit, Unverantwortlichkeit, begrenzte Verantwortlichkeit (sic) – so schwer es mir fällt, das Prinzip einer Schuldhaftigkeit überhaupt anzuerkennen, ich wüßte gern, welches *Urteil* man für die ersten strafbaren Handlungen mit unzweifelhaft surrealistischem Charakter *finden* wird. Wird der Angeklagte freigesprochen werden oder wird man ihm nur mildernde Umstän-

de zugestehen? Es ist schade, daß die Vergehen der Presse kaum mehr verfolgt werden, sonst würden wir bald einem Prozeß dieser Art beiwohnen: Der Angeklagte hat ein Buch veröffentlicht, das die öffentliche Moral beleidigt; auf Anklage einiger seiner „ehrenhaftesten" Mitbürger hin wird er ebenfalls wegen Verleumdung angeklagt; eine ganze Reihe anderer, schwer belastender Anklagen sind wegen ihm erhoben worden, wie Beleidigung der Armee, Aufforderung zum Mord, zur Vergewaltigung usw. Der Angeklagte geht übrigens sogleich einig mit der Anklage, um die meisten der vorgebrachten Ideen zu „brandmarken". Zu seiner Verteidigung beschränkt er sich darauf zu versichern, daß er sich nicht für den Autor seines Buches hält, insofern als dieses nur als surrealistische Produktion betrachtet werden könne, was jede Frage des Verdienstes oder Nicht-Verdienstes dessen, der dafür zeichnet, ausschließt; daß er nichts getan hat, als eine Schrift zu kopieren, ohne seine Meinung auszudrücken und daß der Text ihm mindestens so fern steht wie dem Herrn Vorsitzenden.

Was für eine Buchveröffentlichung stimmt, wird für Tausende von Handlungen stimmen, wenn die surrealistischen Methoden erst einmal beginnen, auf etwas Wohlwollen zu stoßen. Eine neue Moral wird dann an die Stelle der bisherigen Moral treten müssen, die der Grund aller unserer Übel ist."

Was hätte man nicht alles aus diesem letzten Absatz herausziehen können! Jede gesetzlich bestrafte Handlung surrealistisch zu nennen, hätte in einem ersten Stadium die allgemeine Entfremdung betont, die Tatsache, daß niemand er selbst ist, sondern vor allem dem unmenschlichen Teil gehorcht, den die Konditionierung durch den Staat und ihre Mechanismen in jeden einführt. Dann war es leicht, zwischen den Handlungen, die vom Standpunkt der Gesetze aus „strafbar" und gerade der Logik des Todes, der von der Macht aufgezwungenen Unmenschlichkeit zuzuschreiben sind, und denen, die im Gegenteil aus einer Reaktion des Willens zum Leben entstehen, zu unterscheiden. Es ist erstaunlich, daß die Erinnerung an den folgenden, berühmten Satz Breton in Verlegenheit bringen kann:

„Die einfachste surrealistische Handlung besteht darin, mit Revolvern in den Fäusten auf die Straßen zu ge-

hen und blindlings soviel wie möglich in die Menge zu schießen. Wer nicht wenigstens einmal im Leben Lust gehabt hat, auf diese Weise mit dem derzeit bestehenden System der Erniedrigung aufzuräumen – der gehört eindeutig selbst in diese Menge und hat den Wanst ständig in Schußhöhe."

Das genügte, um zu erklären, daß eine solche Handlung nichts anderes bewirkt hätte, als offenkundig und vor aller Augen die Logik eines sozio-ökonomischen Systems zu entblößen, das den Menschen tötet, indem es ihn zum Zustand eines Gegenstandes reduziert. Nicht nur ist der Verbrecher unverantwortlich, sondern die hierarchisierte soziale Organisation mit ihren Lakaien – den Justizbeamten-Bullen-Bossen-Chefs und Pfaffen – trägt die Schuld an all den Handlungen, die sie straft. Breton entgeht aber dieser Sinn des Negativen und er begreift folglich ebensowenig dessen Posivität. Trotzdem entgeht ihm nicht der mögliche Punkt der Aufhebung und er schreibt deutlicher weiter:

„Die Berechtigung zu einer solchen Handlung ist meines Erachtens keineswegs unvereinbar mit dem Glauben an jenen Schimmer, den der Surrealismus in unserem tiefsten Innern zu entdecken sucht. Ich habe hier nur der menschlichen Verzweiflung Raum schaffen wollen, denn diesseits von ihr vermag nichts diesen Glauben zu rechtfertigen: Unmöglich, diesem seine Zustimmung zu geben und nicht ihr. Wer von sich behauptet, diesem Glauben zu leben, ohne dabei diese Verzweiflung wahrhaft zu teilen, würde sich in den Augen der Wissenden sehr bald als Feind entlarven." (Zweites Manifest.)

Wenn es also stimmt, daß die äußerste Verzweiflung zur unbegrenzten Hoffnung anregen kann, so muß auch das Gebiet des konkreten Kampfes beleuchtet werden. Hat man einmal die Verzweiflung erreicht, die innerhalb der in der Macht mitenthaltenen Logik des Todes dazu führt, in die Menge zu schießen, so ist nur eine Art der Aufhebung möglich – die Liquidierung der Macht im Namen einer Dialektik des Lebens und all ihrer Hoffnungen. In diesem Augenblick hätte der Surrealismus als der Spiegel der Macht des Todes einen Anti-Surrealismus gründen müssen – mit anderen Worten ein revolutionäres surrealistisches Projekt, das den Kampf gegen alle Unterdrückungsformen und die Verteidigung jedes positi-

ven Funkens im alltäglichen Leben in derselben Praxis vereinigt hätte.

Von einem solchen Projekt, das die Situationisten schon in den sechziger Jahren entwickeln werden, gibt es bei den Surrealisten nur hier und da einen Schimmer, der ihren Mangel an Kohärenz durch den lyrischen Ton illusorisch vereinheitlicht:

„Vor deinem Geschlecht beflügelt wie eine Katakombenblume
Wissen wohl Studenten Greise verkommene Journalisten falsche Revolutionäre Priester Richter
Schlotterige Anwälte
Daß jede Hierarchie dort endet."

(Breton: „Huldigung an Violette Nozières")

Welcher Meinung man auch immer darüber sein mag, die Poesie als Aufforderung zur Praxis und hier als Bewegung zur Liquidierung der bürgerlichen Ordnung geht in Bretons Angriff gegen die Psychiater weiter:

„Ich weiß, wenn ich wahnsinnig wäre, benützte ich nach ein paar Tagen Internierung ein *Nachlassen* meines Deliriums dazu, kaltblütig irgendeinen, der mir unter die Hände käme, vorzugsweise den Arzt, umzubringen. Ich würde dabei wenigstens, wie die Tobsüchtigen, den Vorteil einer Einzelzelle erlangen. Vielleicht ließe man mich in Ruhe."

2. DIE FRAGMENTE EINES PROJEKTES ZUR EMANZIPATION DES MENSCHEN

Der Mangel an einer kohärenten und globalen negativen Kritik verurteilt jeden Versuch einer totalen Revolution des alltäglichen Lebens zum Mißerfolg und zur Zerstückelung. Noch mehr – der Mangel an Theorie und Praxis führt zur ideologischen Abstraktion des authentischen Befreiungsverlangens, das doch als illusorischer Wille zur Aufhebung auf dem zweideutigen Gebiet der Sprache weiter zur Erscheinung kommt.

So kann man die Spur einer Theorie der leidenschaftlichen Momente in dem Bemühen finden, im Erlebten das zu umfassen, was es an Außergewöhnlichem und Beunruhigendem anzubieten hat. „Ich erwähne die nichtigen Momente meines Lebens nicht", wird Breton später schreiben, und tatsächlich kreist sein ganzes Werk um stark erlebte Zeitsplitter, die er mit einer lyrischen Begeisterung feiert, die zwar deren Analyse und Kritik nicht unmöglich macht, aber nur dazu führt, sie in einer ästhetischen Ergriffenheit erstarren zu lassen, die sie mit keiner generalisierten sozialen Praxis verknüpft. Immer wieder gewinnt der Verbalismus die Oberhand, so daß die traurige Kohärenz des Surrealismus darin besteht, sich in der kulturellen Sprache recht zu geben. Diese Revolutionäre von Herzen werden Staatsstreiche nur im Reich des Geistes vollführen.

Die Auflösungspunkte der alten Welt nehmen sie ausserordentlich wahr. Sie verherrlichen sie und betonen die Allmacht, die sie ihnen zuerkennen. Der Moment der Liebe, der Begegnung, der Kommunikation, der Subjektivität, der Schöpfung – alle werden durch das Postulat der Freiheit vereinigt und trotzdem von dem Augenblick an *getrennt*, in dem man vergißt, daß die einzige Kraft der konkreten Befreiung sich nicht von der Bewegung der totalen Emanzipation des Proletariats trennen läßt; sie werden so weit getrennt, daß es keinen Surrealisten gibt, dem es nicht ein Bedürfnis wäre, diese Momente zu verabsolutieren, aus jedem eine illusorische Totalität zu machen.

Vor allem die Liebe birgt mit Recht eine der Hoffnungen, die der Surrealismus während seiner ganzen Entwicklung am stärksten aufrechterhalten hat. Das

wird bereits in der Untersuchung über die Liebe hervorgehoben: „Wenn eine Idee anscheinend bis zum heutigen Tag diesem Reduzierungseingriff entgangen ist (...), so ist es unserer Meinung nach die *der Liebe*, die als einzige fähig ist, momentan oder nicht, jeden Menschen mit der Idee des *Lebens* zu versöhnen." Überall und jederzeit wird an die gewünschte Vereinigung zwischen der Poesie, der Liebe und der Revolte erinnert. „Es gibt keine Lösung außerhalb der Liebe", wiederholt Breton immer wieder. Da er nicht verstanden hat, daß es in derselben Bewegung keine Liebe außerhalb der Revolution des alltäglichen Lebens geben kann, wird er auf dem Umweg über „l'amour fou" so weit gehen und einen echten Kult der Frau begründen. Der Libertinage setzen die Surrealisten die auf einer Wahl beruhende und ausschließliche Liebe entgegen. Die Frage bleibt offen, ob diese beiden Haltungen nicht mit dem Rücken aneinander in dieselbe Richtung gehen, ob die zum Rang der einzigen Auserwählten erhobene und die ohne Liebe gefickte Frau sich nicht im selben Status eines Objekts wieder vereinigen. Wie dem auch sei, weder Breton noch Péret werden ihren Standpunkt ändern wollen, nicht einmal, nachdem sie sorgfältig Fourier und dessen sehr genaue Theorien über dieses Thema gelesen haben.

De Sade greift auf geeignete Weise dort ein, wo eine solche Auffassung der Liebe Gefahr laufen könnte, Aspekte des Romantizismus mit sich zu führen. Mit Recht schreibt Marcel Marien in „Les poids et les mesures" („Gewicht und Maß") über den Marquis: „Wir sollten ihm lieber dafür danken, daß er uns so sinnvoll über die wirkliche Beschaffenheit unserer Natur aufgeklärt hat, und daß wir seit ihm das wissen, was wir von der Liebe zu halten haben." Und René Char (in der 2. Nummer von „Le Surréalisme au service de la revolution"): „De Sade: die endlich von der himmlischen Schlacke gereinigte Liebe, die mit Waffen und Augen getötete Heuchelei – gegen die Hungersnot wird dieses Erbe den Menschen mit ihren schönen Würgerhänden aus ihren Taschen genügen." Jedoch scheint der christliche Unterschied zwischen fleischlicher und geistiger Liebe, wie De-Sade-Kenner ihn auch immer verneint haben mögen, zumindest seltsam zu sein. Noch einmal ist der Standpunkt der wirklichen Praxis nicht begriffen worden. Was

gibt es Gegenwärtigeres bei De Sade als die Dialektik der Wollust in ihrer Beziehung zu Leidenschaft und Aufruhr? Sogar der Nihilist Rigaut muß zugeben, daß sich jede Neukonstruktion der Liebe nicht anders denken läßt: „Immerhin, ich habe mich über ziemlich viele Dinge lustig gemacht! Allein über eines ist es mir nicht gelungen, mich lustig zu machen – und zwar über die Wollust." Gewiß hat Benjamin Péret, der Verfasser der sehr schönen „Anthologie der erhabenen Liebe" auch die Stoßgebetgedichte „Les rouilles encagees" „Die hütenden Woden" geschrieben, wo aber findet sich der Vereinigungspunkt zwischen diesen beiden Lobgesängen?

Wird man sagen, daß die individuelle Praxis innerhalb der surrealistischen Gruppe für eine solche Einheit bürgte? Nichts ist weniger sicher. Während einer Debatte über dieses Thema kann man zum Beispiel hören, wie Breton gelassen erklärt: „Ich beschuldige die Homosexuellen, der menschlichen Toleranz einen geistigen und moralischen Ausfall aufzuzeigen, der dazu neigt, sich zum System zu machen und all die Unternehmungen lahmzulegen, die ich in Ehren halte." Nachdem er jedoch Jean Lorrain und sogar keinen geringeren als De Sade begnadigt hat, gibt er allerdings zu: „Ich akzeptiere es, auf einem solchen Gebiet als Obskurant zu handeln." Diese Art, eine Sache der persönlichen Abneigung zur Autorität (Breton hat damit gedroht, die Versammlung zu verlassen, falls weiter über Homosexuelle diskutiert werden sollte) und zum Prinzip zu machen, gehört wohl zur schlimmsten repressiven Haltung. In derselben Diskussion spricht sich der Verfasser des Buches „L'amour fou" dagegen aus, daß ein Mann mit zwei Frauen zusammen schläft... Im Surrealismus scheinen die Wege der Allmacht der Leidenschaften außerordentlich verstopft zu sein – könnte also Fourier zumindest über ihn sagen.

Die Subjektivität, die zugleich vom Surrealismus verdunkelt und erhellt wird, ist eines von diesen parzellierten Elementen, deren lyrische Entfaltung den Mangel an einer Weiterentwicklung in eine revolutionäre Theorie vergessen läßt. Schon in der ersten Nummer der „Revolution surrealiste" wurde Reverdys Satz zitiert: „Ich glaube, daß der Dichter überall in sich selbst nach der wahren poetischen Substanz suchen muß." Andererseits

betont Breton in seinem Werk zur Genüge die Wichtigkeit des unreduzierbaren Anteils jeden Individuums, die magische Erwartung des Zufalls, die Wege des wirklichen oder imaginären Abenteuers und die Enthüllung der ungeahnten Begierden. So schreibt er zum Beispiel: „Damit das poetische Denken weiter das bleibt, was es sein soll – und zwar leitfähig für die geistige Elektrizität – muß es vor allem in einem isolierten Milieu geladen werden", während Georges Bataille behauptet: „Der Surrealismus ist gerade die Bewegung, die das letzte Interesse entblößt, es von den Kompromissen befreit und entschlossen aus ihm die Willkür selbst macht." Aber weder Batailles Analyse noch Bretons Nachsinnen über den Zufall, den Nietzsche wie folgt definierte: „du bist es selbst, der dir begegnet", erlauben die praktische Investierung des subjektiven Reichtums in den kollektiven Kampf für die totale Befreiung des Individuums; so daß die Subjektivität und ihre zwar anerkannten, aber sozial nicht realisierten Forderungen zur Quelle der künstlerischen Inspiration und zum Kriterium des Ausdruckswertes werden. Es ist letzten Endes nichts anderes als die – hier deutlich ausgedrückte – berühmte „innere Notwendigkeit", die Kandinski zur unerläßlichen Bestimmung für jede Schöpfung macht.

Der Vorrang der Subjektivität führt auf kulturellem Gebiet zur Forderung nach einem neuen „Fühlen", – einem Begriff, der von einem merkwürdigen Geist wie Lotus de Paini als Reaktion gegendie Erschlaffung der Sinne, des Denkens und der Empfindungen in eine richtige Richtung weiterentwickelt wird. Die „Grand Jeu"-Gruppe wird dem Surrealismus auf dem mystischen Weg der Identifizierung der Subjektivität, des neuen Fühlens und des archaischen Mythos vorangehen. Daumal nannte das „die Rückkehr der Wirklichkeit zu ihrer Quelle" und gründete alle seine Hoffnungen auf die Bildung einer Gemeinschaft, in der man die Suche nach diesem Punkt fortgesetzt hätte, von dem Breton sagt: „Alles läßt uns glauben, daß es einen bestimmten geistigen Standort gibt, von dem aus Leben und Tod, Wirkliches und Imaginäres, Vergangenes und Zukünftiges, Mitteilbares und Nicht-Mitteilbares, Oben und Unten nicht mehr als widersprüchlich empfunden werden." Wurde ein solches Projekt vom revolutionären Projekt des totalen Men-

schen getrennt, so konnte es sich bestenfalls in eine einweihende Lehre und eine hermetische Doktrin verwandeln.

Also lenkt der Surrealismus die Aufmerksamkeit auf die potentielle Kreativität jedes Einzelnen im alltäglichen Leben, aber anstatt die kollektive Verwirklichung durch eine Revolution zu fördern, die von allen und nicht zum Nutzen einiger gemacht wird, veranlaßt er sie dazu, sich doppelt zu verirren – in eine Randaktivität, die es dem Bolschewismus überläßt, den revolutionären Prozeß in Gang zu bringen, und in die kulturelle Umwälzung der Kultur. Die tatsächliche Verleugnung der Möglichkeiten einer subjektiven Verwirklichung – die andererseits auf dem Gebiet der Literatur und der Malerei gefördert werden – steht auf gleicher Ebene mit dem Aufruf zur Selbstaufopferung (Breton wird mehrmals von ihm Gebrauch machen), dieser Kastrierung, ohne die es keine hierarchisierte Macht geben kann. Diejenigen, die die Kunst zum Leben zurückführen wollten, haben nur den Preis des Erlebten auf den Kunstmarkt eingeführt. Nur die Tatsache, daß Breton, Péret, Tanguy und Artaud im Gegensatz zu Aragon, Eluard und Dali konfus und spontan das ablehnen, was in der Bewegung danach strebt, sie in ihrer Subjektivität und dem in ihnen Unreduzierbaren zu verneinen, hat den Surrealismus daran gehindert, zu einem kulturellen Schweinestall zu werden wie die abstrakte Kunst, der Existentialismus, der neue Roman, Pop'art oder Happening. In seinem Vorwort zur neuen Ausgabe des „Ersten Manifests" drückt Andre Breton das aus, was ohne Zweifel die Besten der Surrealisten empfinden: „Von einem Denksystem wie dem Surrealismus, das ich mir zu eigen gemacht und das ich mir langsam aneigne, mag genug übrigbleiben, immer genug übrigbleiben, um mich damit zu Grabe zu tragen; und doch hat es mich nie zu dem machen können, was ich sein sollte, bei allem Wohlwollen, das ich aufbringe."

Wenn die Parteinahme für das Leben keine Ausübung der Literatur oder der Malerei zur Folge hat, keine Welt der Bilder, der Analogien, Metaphern und der Wortfallen, so führt sie auch zu einer verlarvten Praxis, zu einem ersten, von seinem Positivismus befreiten Keim einer menschlichen Wissenschaft, die möglichst wenig mit der

spezialisierten Haltung des „Gelehrten" verbunden ist und von dem Wunsch belebt wird, in alle Richtungen zu experimentieren oder in einem solchen Experimentieren alle wünschenswerten Dokumente zusammenzutragen.

3. DAS WISSEN UM UND EXPERIMENTIEREN MIT DEM MENSCHLICHEN

Der belgische Surrealist Paul Nougé drückt einen wichtigen Gedanken der Bewegung aus, wenn er schreibt: „Machen wir das Beste aus dem, was das Unsere sein könnte. Möge der Mensch dorthin gehen, wo er noch nie gewesen ist, das empfinden, was er noch nie empfunden, das denken, was er noch nie gedacht hat, das sein, was er noch nie gewesen ist. Wis müssen ihm dazu verhelfen, wir müssen diese Begeisterung und diese Krise herbeiführen – schaffen wir erschütternde Gegenstände!" Abgesehen von dem Glauben an die Schlagkraft der „erschütternden Gegenstände", deren Umwandlung in Waren und Konditionierungsgadgets der Surrealismus nicht vorausgesehen hat, verbietet die Absicht von Anfang an jeden Bezug auf die reine Erkenntnis. Als die 1. Nummer der „Revolution surréaliste" Aragons Formel aus „Eine Welle von Träumen" übernimmt: „Man muß zu einer neuen Erklärung der Menschenrechte gelangen", soll selbstverständlich nichts von dem, was sich an das Denken, die Phantasie, die Gesten, den Ausdruck und die Begierde angeschlossen hat, dem revolutionären Projekt fremd bleiben. Durch den Mißerfolg eines solchen Projekts in den Händen des Stalinismus und seiner gauchistischen Abweichungen wird sich den Surrealismus auf die Rolle eines Akkumulators dessen beschränken müssen, was man die speziellen Effekte des Menschlichen nennen könnte. Wenn Breton und seine Freunde auch eine noch so glänzende Rhetorik aus dieser „Wunderkammer" herausholen, die denjenigen ziemlich ähnlich war – zwar mehr durch die schriftlichen Zeugnisse als durch die Phänomene selbst –, die in der Renaissancezeit gewöhnlich geworden waren, so werden sie doch nicht ganz die Möglichkeit eines aufständischen Gebrauchs verheimlichen können, zu dem diese Entdeckungen ursprünglich bestimmt waren.

„Man sollte eine physische Vorstellung von der Revolution bekommen" – dieser Wunsch von André Masson in der 3. Nummer der „Revolution surréaliste" ist zugleich der Ausgangspunkt für die Untersuchung über die menschliche Investierung und der Schlüssel, der es im revolutionären Moment möglich machen wird, das Museum

der surrealistischen Kenntnisse bereichernd auszuplündern, indem man es bereichert.

Noch bevor Breton den revolutionären Punkt, an dem sich die individuelle und die kollektive Geschichte vereinigen werden, in ein mythisches Absolutes verlegt, schrieb Guy Rosey in der „Huldigung an Violette Nozières" wie ein letztes Echo zu André Massons Satz folgendes:

„Hier wird endlich enthüllt von einer anderen
unantastbaren sie selbst
die unbekannte
poetische Persönlichkeit
Violette Nozières die Mörderin war
wie man Maler ist."

FREUD UND DIE AUTOMATISCHE SCHRIFT

Ein wichtiger Teil des Surrealismus war der Erforschung der Grenzen, der extremen Formen, der Ausdrucksvielfalt, der Behauptung und der Zerstörung des menschlichen Phänomens in seinem Verhältnis zu der Welt und in der Perspektive einer vollständigen Emanzipation der Leidenschaften gewidmet. In Zusammenhang damit stehen das Interesse für die Ideologie des Mediums, die Liebe zu den schwarzen Romanen, die Stimulationsübungen und die kritische Paranoia, die Kinder- und Wahnsinnserforschung, die Auslotung der Welt der Träume, des Unbewußten und des Unterbewußtseins, die Anlayse der individuellen Mythologien und der sogenannten primitiven Völker (Michel Leiris, Breton, Artaud, Péret), die Entdeckung der keltischen Gesellschaften (Markale, Lengyel), das Schwärmen für Alchimie, die hermetischen Lehren und die Bildung einer literarischen, künstlerischen und philosophischen Tradition, dank der sehr großen Namen dem Totschweigen, der Lüge oder dem Verruf der jeweiligen offiziellen Kultur entgehen konnten (Lautréamont, De Sade, Fourier, Saint-Martin, Nouveau, Panizza, Fabre d'Olivet, Rabbe, Grabe, Forneret, Jarry, Cheval, Böcklin, Monsu Desiderio, Altdörfer, Deutsch, Graf, Meslier, Lacenaire, Paracelsius, Valentin, Achim von Arnim, Lewis Carroll, Lear, Lichtenberg, Blake, Mathurin, Lewis, Wölfi, Brisset, der Zöllner Rousseau, Bettina, die portugiesische Schwester,

Cravan, Vaché, Lotus de Paini und viele andere).

Freuds Einfluß, dem Breton 1922 begegnet ist, prägt den Anfang der surrealistischen Bewegung. War es nicht zum Beispiel die Absicht der Gruppe, als sie am 11. Oktober 1924 in der Nummer 15 der rue de Grenelle das „Büro für die surrealistische Forschung" eröffnete, der breiten Öffentlichkeit psychoanalytische Methoden bekanntzumachen, dank denen jeder zu einer besseren Kenntnis seiner eigenen Schattenbereiche und verborgenen Möglichkeiten gelangen könnte? Die so von ihrem trockenen therapeutischen Anspruch befreite Kunst der Psychoanalyse und die Psychoanalyse einer von allen gemachten Kunst hätten nach der Meinung der Surrealisten die Grundlage eines radikal andersartigen sozialen Verhaltens erzeugt. Das Scheitern dieses Projekts, noch bevor es deutlich zum Ausdruck gebracht wurde, wird die Verständigung mit der kommunistischen Partei schwer belasten. Die Idee wird trotzdem nicht verlorengehen, da sie 1945 in einem Text von Gherasim Luca, „Der Erfinder der Liebe", wiederzufinden ist, in dem er als allgemeine Agitationsweise die „unbegrenzte Erotisierung des Proletariats" vorschlägt und es für sicher hält, daß die Zerstörung der ursprünglichen Ödipusposition die qualitative Umwandlung der Liebe in eine allgemeine Revolutionsmethode ermöglichen wird.

Gleichfalls dem Einfluß Freuds ist die feindliche Haltung gegen die Psychiater, die Erfinder des Wahnsinnsbegriffs und gegen diejenigen zuzuschreiben, die über die Welt der Kinder herrschen und später von Jules Celma die „kastrierenden Pädagogen"(15) genannt werden. So spricht Breton von „der Kindheit, wo alles doch zum wirksamen und vom Zufall unabhängigen Besitz seiner selbst beitragen könnte", und er fügt hinzu: „Dank dem Surrealismus scheint diese Möglichkeit zurückzukehren." „Die Kinder zu befreien", ruft später Roger-Gilbert Lecomte aus, „wäre noch schöner, als die Irrenanstalten aufzumachen!" Und noch einmal Breton in „Nadja": „Aber meiner Meinung nach ist jede Internierung willkürlich. Ich kann immer noch nicht einsehen, warum überhaupt ein menschliches Wesen der Freiheit beraubt werden sollte." Das sind Gedanken, die vorwärts gekommen sind. Auch wenn Celma gegen die polizeiliche Unterdrückung kämpfen mußte und Viénet im Mai 1968 in

der Sorbonne-Vollversammlung nicht durchsetzen konnte, daß die Befreiung der Inhaftierten aus den Irrenanstalten verlangt wurde, ist es unmöglich, daß die zukünftigen revolutionären Bewegungen diese Ideen nicht hervorheben.

Noch einmal sollte die Abwesenheit einer Praxis, die mit den von der Gruppe vertretenen Ideen übereingestimmt hätte, den Ansatz zu einer psychoanalytisch-sozialen Agition – etwa der Linie Wilhelm Reichs entsprechend, der übrigens den Surrealisten unbekannt war – in ein Enthüllungsverfahren und in bloße kulturelle Agitation verwandeln.

Im „Manifest" des Jahres 1924 war schon die Spur eines solchen Übergangs zu finden. Im folgenden Kommentar wird immer noch das Leben betont: „Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser bis dahin vernachläßigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traums, an das zweckfreie Spiel des Denkens. Es zielt auf die endgültige Zerstörung aller anderen psychischen Mechanismen und will sich zur Lösung der hauptsächlichen Lebensprobleme an ihre Stelle setzen", während etwas weiter folgende Definition vorgeschlagen wird: „Surrealismus, Subst., m. – Reiner Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Mechanismus des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, außerhalb jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung."

Die von der surrealistischen Gruppe der automatischen Schrift beigemessene Bedeutung ist weit davon entfernt, dem oft beim Lesen der besten unter diesen Texten empfundenen Eindruck entgegenzutreten, der Surrealismus habe seinen eigenen Reichtum stark verkannt. Die Ausübung des auf die Schrift reduzierten Automatismus führt meistens nicht zur Analyse des Ichs, zur Entdeckung von Phantasmen oder seltsamen Trieben und zur Kritik an der Sprache als Entfremdung, sondern sie beschränkt sich auf das von Breton geschriebene Rezept: das heißt auf ein Verfahren zur Erneuerung des künstlerischen Stils, der sich seit Apollinaire im Zustand des freien Falls befand und unter Dada verstreut auf dem Boden lag.

DIE UNTERWELT DES TRAUMES UND DER PARÄSTHESIE

Alles im Traum gehört zur wunderbaren und einheitlichen Welt, deren Immanenz vom Surrealismus gefordert wird. Doch ist die Theorie des Traumes nicht entsprechend der Aufmerksamkeit vorwärtsgekommen, die der Surrealismus ihm gewidmet hat. Genau wie die Surrealisten die Fortschritte der Revolution den „Kommunisten" anheimstellen, so wenden sie im besten Fall – so z.B. Breton in „Die kommunizierenden Röhren" und „L'amour fou" und Michael Leiris – nur Freuds Ausführungen in seinem Buch über die „Traumdeutungen" an.

„La Revolution surréaliste" begnügt sich damit, Traumgeschichten zu veröffentlichen, wobei sich schnell herausstellt, daß die Trauminspiration auch zum literarischen Verfahren wird. Zwar bemüht man sich oft durch die Interpretation zu erklären, wie ein Bild seine Schönheit der durch den Traum geschaffenen Verkürzung verdankt, wie der poetische Funken aus der plötzlichen Verdichtung widersprüchlicher, in einem Traum vereinigter, Leidenschaftssignifikanten entsteht, durch welches Netz die Illusion des Warntraums geht und wie die Zeichen der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft miteinander in Verbindung stehen, wenn die Raum-Zeit des Traumes und die des Mythos einmal identifiziert worden sind. Aber auch hier führt der Mangel an praktischen Folgen zum Rückzug in die Ideologie der „Großen Transparenten" und der verborgenen Bedeutungen. Da die Surrealisten jedoch konfus empfinden, wie sehr die Meister des Traums auch die des Lebens sein könnten, und wie gleichzeitig diejenigen, die die Kontrolle über das Überleben ausüben, Menschen der Regierung und des Spektakels, auch die Aufseher des Traums sein müssen, erreichen sie die konkreteste Stufe in ihrer Verteidigung des Traumes in ihren Angriffen gegen die Psychiater und Irrenärzte, den psychoanalytischen Reformismus, die Techniker der Konditionierung und alle Wachhunde des geistigen Gebietes. Dagegen verhindert der Mangel an Konsequenz in der Kampfführung daß die Forderung einer Gesellschaft weiterentwickelt wird, in der die Traumphantasie für ihre materielle Verwirklichung über die ganze technische Ausrüstung verfü-

gen würde, die heute zu ihrer Vernichtung bereitgestellt wird. Man begnügt sich damit, aus dem Traum die Erneuerung der Spiele mit den Bildern zu schöpfen, ohne zu verstehen, daß es nur eine andere Art ist, ihn zum Nutzen der herrschenden Mechanismen der Lüge und der Blendung zu verwerten (Vgl. das, was die Werbung und die Erzeuger von „schweigenden Mehrheiten " aus ihm herausholen).

Ungefähr das Gleiche gilt für die Verhaltensweisen, die unter der Bezeichnung des Wahnsinns durch die Logik des Profits und die aus den Warenbeziehungen entstandene Vernunft verurteilt werden. Neben der Verachtung der Folterer im weißen Kittel soll auf die Rekuperation zu künstlerischen Zwecken von Haltungen hingewiesen werden, die klinisch behandelt werden. So erfindet Dali die „paranoisch-kritische" Methode, die er wie folgt definiert: eine „spontane Methode der irrationalen Erkenntnis, die sich auf die interpretativ-kritische Assoziation der phantasierenden Phänomene gründet". Er wendet sie insbesondere auf Violette Nozières an, deren paronymischen Interpretationen „nasieres", „nazi", „dinazos", „nez" („Nase") ihn zu einer affennasigen Darstellung führen, deren sexueller Symbolismus zugleich an die Anziehungskraft der jungen Frau und an den Vergewaltigungsversuch ihres Vaters erinnern soll.

Es werden gleichfalls bestimmte, als Krankheiten betrachtete Tendenzen allgemein rehabilitiert. Zum Gruß des 50jährigen Jubiläums der Entdeckung der Hysterie veröffentlichen die Surrealisten in der 11. Nummer von „Revolution surréaliste" 1928 schöne Bilder hysterischer Frauen unter dem Titel: „Die Haltungen der Leidenschaft im Jahre 1878" mit folgendem Kommentar von Breton und Aragon: „Die Hysterie ist ein mehr oder weniger unreduzierbarer Geisteszustand, der durch die Subversion der Verhältnisse gekennzeichnet wird, die sich zwischen dem Subjekt, außerhalb jeden Wahnsystems, und der moralischen Welt herstellen , der er praktisch unterstellt zu sein glaubt. Dieser Geisteszustand gründet sich auf die Bedürfnisse einer gegenseitigen Verführung, durch die sich die übereilt akzeptierten Wunder der ärztlichen Suggestion (oder Gegensuggestion) erklären lassen. Die Hys-

terie ist kein pathologisches Phänomen und kann in jeder Hinsicht als ein höchstes Ausdrucksmittel betrachtet werden". In ihrem gemeinsamen Werk „Die unbefleckte Empfängnis"werden Breton und Eluard Texte verfassen, die klinische Verhaltensweisen simulieren.

Es kommt auch vor, daß das Wissen um das Wilde und Unterdrückte im Menschen von Leuten kommt, die weniger zur Neuschaffung der Kunst neigen. Das ist der Fall bei Michel Leiris und solchen Weggefährten wie Georges Bataille und Maurice Heine.

Vor allem Heine – der in seinen Texten über De Sade endgültig und als erster den emanzipatorischen Geist des Pädagogen der „Philosophie im Boudoir" begrüßt hat – hat methodisch die Erforschung der menschlichen Möglichkeiten und Grenzen weitergetrieben. Mehr als irgendein anderer hat er die Hoffnung auf eine wirkliche Totalität und auf eine totale Freiheit verstanden, die im Surrealismus steckte. Wie eine kontrapunkthafte Erinnerung an die alte Untersuchung über den Selbstmord wirkt sein Artikel in der Zeitschrift „Medium" (Nummer 8 – 1936), „Ein Blick in die menschenzerschlagene Hölle", in dem er eine Diskussion zwischen De Sade, Jack the Ripper, dem Grafen von Mesanges und dem Professor Brouardel erfindet über das menschliche Wesen als Objekt vielfacher und kunstvoller Zerstörungen und über das Vergnügen dazu, es stufenweise und systematisch zu entwürdigen. Der mit Bildern des Juristen Lacassagne und aus den „Jahrbüchern der öffentlichen Gesundheitspflege und der gerichtlichen Medizin" illustrierte Text setzt der Verwandlung des Menschen in ein Objekt, zu der die hierarchisierte gesellschaftliche Organisation auffordert, dessen Zerstörung zu Zwecken der Leidenschaft entgegen. Gegen die langsame Verdinglichung schlägt Heine *als Negativ* das Projekt des totalen Menschen vor, eine Welt, in der auf paradoxe Weise die Menschheit aus dem wiederentsteht, was sie paroxystisch zerstört, aus der Beziehung zwischen dem Folterer und dem Gefolterten. Aus diesem bewußten Nihilismus – dem der großen Töter, sollte die Aufhebung alles Negativen der alten Welt hervorbrechen.

Dieselbe nihilistische Perspektive herrscht in Heines „Notizen zu einer psycho-biologischen Klassifizierung der sexuellen Parästhesie", in denen er versucht, mit

dem ethisch-religiösen Vorurteil auf dem Gebiet der Menschenforschung Schluß zu machen. Er übernimmt den neutralen Ausdruck *Parästhesie,* um den falschen Gegensatz zwischen dem Normalen und dem Anormalen zu beseitigen und mittels des Erlebten durch seine mannigfaltigen Widersprüche zur Einheit zu gelangen. Solche Untersuchungen, von denen noch die „Psycho-sexuellen Bekenntnisse und Beobachtungen" zu nennen sind, zeigten einen Weg auf, den Bataille zwar einschlagen wird, der aber sehr schnell von den meisten Surrealisten vernachlässigt wurde.

Dali hatte verstanden, welch gehöriges Maß an Provokation in der ästhetischen Aufwertung einer Handlung steckt, die gegen die puritanischen Gesetze verstößt. So macht er sich in der 2. Nummer des „Surréalisme au service de la revolution" daran, ein Loblied auf eine nicht zerstörende und vollkommen harmlose Parästhesie, den Exhibitionismus, anzustimmen:

„Im letzten Monat Mai auf der U-Bahn-Strecke Cambronne-Glaciere hielt ein Mann von ungefähr dreißig Jahren, der einem sehr schönen Mädchen gegenüber saß, die Zeitschrift, die er zu lesen schien, geschickt so, daß sein bloßes, völlig und prächtig steif gewordenes Geschlecht nur von dem Mädchen gesehen werden konnte. Es genügt aber, daß ein Schwachkopf diese exhibitionistische Handlung bemerkt hatte, die das Mädchen gewaltig und wonnevoll verwirrte – aber ohne daß sie den geringsten Protest erhoben hätte – damit der Exhibitionist von den Leuten geschlagen und hinausgeworfen wurde. Wir können nicht umhin, unsere ganze Empörung und unsere Verachtung gegenüber einer so abscheulichen Handlungsweise gegen eine der reinsten und uneigennützigsten Taten laut auszudrücken, zu der ein Mensch in unserer Epoche der moralischen Erniedrigung und Verkommenheit fähig sein kann."

Das, was eine solche Stellungnahme Symphatisches an sich hatte, wird nicht nur bis zu einer allgemeinen Verteidigung der Parästhesie getrieben, sondern es wird bestenfalls in den schwarzen Humor und schlimmstenfalls in die Gemäldegalerie zurückfallen, in der Dali die Sex-Werbung vorwegnimmt, indem er die Schockwirkung der mit Erektion, Onanie und dem Stuhlgang verbundenen Darstellungen entdeckt. Im selben Zusam-

menhang läßt der Inzest Eluard reizende Verse schreiben:

„In einer Ecke kreist
Der Inzest um die Jungfräulichkeit eines Röckchens."

Auch wenn die gedanklichen Beschäftigungen der Surrealisten nicht durch die ästhetische Rekuperation beherrscht worden wären, so genügte die Abwesenheit dieses Geistes der Totalität, durch den Maurice Heine und sogar Georges Bataille beeinflußt wurden, um jede neue ethische Forderung – das Recht auf die Freiheit zu lieben, Inzest, Exhibitionismus, Homosexualität usw. – auf die Rolle einer die alte Ordnung regenerierenden Anregung zu reduzieren. Das hat André Thirion recht gut verstanden, der in seinem Roman „Die große Hausmannskost" („Le grand ordinaire") scherzhaft zeigt, wie der Inzest zur Triebkraft der Familienstabilität werden kann:

„ ‚Unser ganzes Unglück kommt aus der Vergessenheit, in die die alten Traditionen geraten sind', erklärt unser Freund Moscheles in einem ernsten Ton, während er sein beschnittenes Geschlecht von seiner jüngsten Tochter, der kaum dreizehnjährigen Sarah, ablutschen läßt. ‚Das moderne Leben hat die reinen Freuden des Heimes in Mißkredit gebracht, während durch den Sport die Kinder jeden Tag etwas mehr von ihren Eltern entfernt und tausend Versuchungen ausgesetzt werden. (Nein, Sarah, bearbeite es doch am Kopf, wie ich es dir schon oft erklärt habe, und zögere nicht, deine Zunge reichlich zu gebrauchen!) Als einziges Beispiel dafür will ich die äußerste, zur Zügellosigkeit gewordene Sittenfreiheit anführen; das beklagenswerte Benehmen von Paaren auf Bällen, Straßen und Parkanlagen; diese Neuerung, das Camping, mit der dadurch erzeugten unsittlichen Promiskuität – das grenzt an Landstreicherei. Lesen Sie diese anstößigen Leserbriefe in gewissen Frauenmagazinen? Dort werden Liebeshändel empfohlen, Ehebruch legitimiert... Sarah! Verflixtes Mädel! Schlaf doch bei der Arbeit nicht ein!' "

III. KAPITEL

DIE WELT VERÄNDERN

1. DIE REVOLUTIONÄRE IDEOLOGIE

Der Mißerfolg des Prozesses gegen Barrès, sowie jeden Versuchs, Dada mit einem sozialen und politischen Bewußtsein zu versehen, führt zum Anschluß an einen von Lenin revidierten und korrigierten Marxismus und zu einem doppelten Verzicht – auf das totale negative Projekt Dadas und auf das einer kollektiven Poesie, die die kritische Theorie auf der Suche nach ihrer praktischen Verwirklichung durch die Umwälzung aller Verhältnisse gewesen wäre, die die Welt und das alltägliche Leben beherrschen. Eigentlich war bereits die Bildung der surrealistischen Gruppe selbst, wie wir schon gesagt haben, in Anbetracht der künstlerischen Sorgen ihrer Mitglieder durch diesen Verzicht geprägt. Aber der Verzicht war mit einem schlechten Gewissen verbunden – dessen Beständigkeit während der gesamten Geschichte der surrealistischen Bewegung grundsätzlich in einem unreduzierbaren Gefühl der Verzweiflung zum Ausdruck kommt –, das immer wieder auf eine Rechtfertigung oder eine Beschwörung lauert. So wird die zur Verzweiflung des Seins gewordene Verzweiflung des Ichs später gleichzeitig in einem Gauchismus eingeschlossen und von ihm bekämpft, dessen Funktion zunächst – bis zum Bruch mit der KP – und dann Karikatur – bis zum offiziellen Auftreten des neuen Gauchismus im Jahre 1968 – der Surrealismus übernehmen wird.

Am häufigsten werden in der surrealistischen Ideologie die Worte „Revolution" und „Liebe" benutzt und, das muß anerkannt werden, sie werden mit keiner Schande, keinem Blutfleck – sei es einem geistigen oder nicht – besudelt, wie konfus und abstrakt sie auch immer sein mögen. Die Mühe, die sich Breton und Peret geben, um die Ideologie *sauber* und makellos – umso makelloser, als sie an sich als Ideologie schon ein Makel ist – zu halten (das von Breton geliebte Wort „Reinheit"!), hat etwas Rührendes. Diese Mischung von Strenge und Naivität, die gegenüber dem Pragmantismus und der Kunst des

Manövrierens des öfteren den Aspekt kindlicher Tugenden bekommt (im positiven Sinne Fouriers), kommt in einer Rede Bretons im Barcelonaer Ateneo am 17. November 1922 zum Vorschein:

„Es gibt eins, das es uns möglich machen kann, wenigstens augenblicklich aus diesem scheußlichen Käfig auszubrechen, in dem wir uns herumschlagen, – und zwar die Revolution, irgendeine Revolution, die so blutig sein kann, wie man will, und die ich heute noch aus voller Kehle herbeirufe. Um so schlimmer, wenn Dada das nicht war, denn Sie werden verstehen, daß alles übrige mich wenig angeht."

Noch genauer schreibt Breton in „Die Revolution zunächst und überall" („La Revolution surréaliste" Nr. 4): „....die Idee der Revolution ist der beste und wirksamste Schutz des Individuums". Man kann diese libertäre Stellungnahme, der Breton und Péret treu bleiben werden (obwohl Breton in der Praxis ab und zu gegen sie verstoßen hat), als das Element der „Unschuld" betrachten, das die Distanz gegenüber dem Bolschewismus erzwingen und an die große surrealistische Periode als an die – in der Geschichte ziemlich seltene Periode – des Versuchs einer unschuldigen Ideologie erinnern wird.

So läßt sich auch der reizende Charakter der Lyrik erklären, die den Mangel an Analyse ausgleichen soll: „Ich bewege mich in einer Leidenschaft, in der die Revolution und die Liebe gemeinschaftlich erstaunliche Perspektiven anfachen und erschütternde Reden halten." (René Char in „Le Surréalisme au service de la revolution" N. 3)

Inmitten der ihn umhüllenden Konfusion selbst bietet der Begriff der Revolution eigentlich einen Zufluchtsort für die Träumereien der Subjektivität, für die Leidenschaften, den Willen zum Leben, die Gewalt der individuellen Forderungen und all das, was sich dagegen sträubt, sich durch die bürokratischen Revolutionen reduzieren und manipulieren zu lassen. Das alles versteht der Surrealismus aber nur auf zerstückelte und zwangsläufig lächerlich parzellierte Weise.

Anfangs wiegen Aufrichtigkeit und Wut noch schwerer als die Sorge um das poetische Bild. In „Die Revolution, das heißt der Terror" („La Revolution surréaliste" Nr. 3) findet zum Beispiel Desnos den Ton der besten

Libertären wieder:

„Aber die methodische Säuberung der Bevölkerung: Familiengründer, Begründer von Wohltätigkeitsvereinen (Nächstenliebe ist ein Schandfleck, die Pastoren und Pfarrer (diese will ich ja nicht vergessen!), Militärs, diejenigen, die auf der Straße gefundene Brieftaschen ihrem Besitzer zurückbringen, heldenhafte, pflichtbewußte Familienväter, (....), Mütter kinderreicher Familien, Mitglieder der Sparkasse (die verachtungswürdiger sind als die Kapitalisten), alle Polizisten, Literaten beiderlei Geschlechts, Erfinder von Heilseren gegen Seuchen, „Wohltäter der Menschheit", diejenigen, die Mitleid haben und ihren Nutzen daraus ziehen – wenn diese ganze Pöbel endlich nicht mehr da ist, was für eine Erleichterung! Die großen Revolutionen entstehen aus der Anerkennung eines einzigen Prinzips – das der absoluten Freiheit wird die Triebfeder der nächsten sein."

Wenn Desnos in der geglückten Formel des letzten Satzes die echte kollektive Poesie gegen die Aneignung der Revolution von 1917 durch die Bolschewiki und ihren Staat verteidigte, so überwiegt in Eluards Text (vom 15. Juni 1925 in „La Revolution surréaliste") anläßlich einer öffentlichen Erklärung der „Philosophie" - Gruppe schon die Zweideutigkeit:

„Dadurch strahlte der Optimismus der „Clarté"-Leute unter der hellen Sonne von Hammer und Sichel zum Ruhm eines Regimes, das sich wie das kapitalistische auf die bequeme und widerliche Ordnung der Arbeit stützt. Es liegt denen, die als Revolutionäre geboren wurden, eigentlich wenig daran, daß die Ungleichheit der Klassen eine Ungerechtigkeit ist."

Mit Recht Kritik an der Ordnung der Arbeit zu üben, um gleich darauf mit unübertrefflicher Dummheit den Klassenkampf zu vernachläßigen, das macht einem verständlich, warum die Surrealisten, nachdem sie von zwar primitiven, aber doch ein wenig gebildeten Marxisten Witzbilde geschimpft worden waren, die Rolle geflissentlicher Jünger spielen und eine zeitlang die Vormundschaft der kommunistischen Partei und später Trotzkis akzeptieren konnten.

Eluard, der sich gebessert hat, unterzeichnet drei Monate später zusammen mit den anderen Surrealisten und und den Mitgliedern der „Clarté"- Gruppe doch das Ma-

nifest „Zunächst und immer Revolution!", in dem folgender Satz zu lesen ist: „Wir sind keine Utopisten: wir sehen diese Revolution nur unter ihrem sozialen Aspekt."

Leider ist hier der soziale Aspekt wie ihn der Bolschewismus versteht, nur der der sozialen Unterdrückung. In der 2. Nummer von „Surréalisme au service de la revolution" schließt Breton seinen Artikel über „Die Beziehungen zwischen dem Kopfarbeiter und dem Kapital" mit folgender prämaoistischer Ermahnung:

„...es gibt keinen Grund, die spezifisch geistigen Beschwerden besonders hervorzuheben, die, insofern sie berechtigt sind, nicht in der Form nutzloser, berufsständischer Schritte zutagetreten, sondern vielmehr diejenigen zum Entschluß bringen sollen, die so unter den heutigen Verhältnissen leiden müssen, ohne Rückhalt der wunderbaren Sache des Proletariats als der ihrigen zu dienen."

Der Intellektuelle im Dienste des Volkes – diese versüßte Version des Blanquismus – ist bis zum Ende einer der lächerlichen Aspekte des Surrealismus geblieben. Dada hatte die angeborene Machtlosigkeit des Intellektuellen als solche bewiesen, der dazu verurteilt ist, über einen toten Planeten zu herrschen und Dekrete zu erlassen, die nicht rechtskräftig sind, bis die wirklichen Staatsgesetze seinen Gespenstern eine *Rolle* innerhalb der allgemeinen Organisation des Scheins und der Lüge verleihen. Der von einer solchen Radikalität entfernte Surrealismus träumt von einer kulturellen Revolution, die parallel zu der anderen verläuft, deren Schleuse die Partei kontrolliert. Der Skandal in der „Closerie des Lilas" kündigt den späteren „Sturm in einem Uringlas" der Roten Garden an. Die Ausstellung „Die Wahrheit über die Kolonien" gereicht dagegen der gauchistischen Kritik einigermaßen zum Verdienst. Die Surrealisten werden zum kritischen Bewußtsein einer KP, die sich über diese Schmetterlinge lustig macht, die von der großen Maschine ihres bürokratischen Apparats zur Verkleinerung des Proletariats fasziniert werden.

In „Légitime Défense“ (Notwehr“) schreibt Breton: ...„Mit Wohlbedacht weiß ich nicht, warum ich es längere Zeit ungesagt lassen sollte, daß die kindische, hochtrabende, unnötigerweise **verdummende** „Humanite“ eine unleserliche Zeitung ist, die der Rolle der proletarischen Erziehung völlig würdig ist, die sie zu spielen behauptet.“

Und etwas weiter:

„Ich kann es nicht verstehen, daß es auf dem Weg der Revolte eine Rechte und eine Linke geben soll (...). Ich sage, daß die revolutionäre Flamme dort lodert, wo sie will, und daß es **in der jetzigen Periode der Erwartung** einer kleinen Gruppe von Menschen nicht zusteht, darüber zu verfügen, daß sie nur hier oder dort lodern kann.“

In diesem Streit ist das große Abwesende das Proletariat selbst und René Daumal hat Recht, ironisch von diesen angeblichen Marxisten in der Partei und den politischen Grüppchen zu sprechen, die „in ihrer völligen Verständnislosigkeit der Dialektik unendlich weniger wissen, als irgendein revolutionärer Arbeiter, der die Dialektik wenigstens **erlebt**.“

Wenn die Surrealisten sich einbilden, sie könnten durch die Vermittlung der sogenannten kommunistischen Partei die Massen ansprechen, so versagen sie sich selbstverständlich schon – ohne das Groteske an einer solchen Illusion hier weiter berücksichtigen zu wollen – die Sprache der Revolution sprechen und eine radikale Rede führen zu können. Hätte man die Idee einer von allen gemachten Poesie analysiert und bis zum Äußersten getrieben, so wäre man zu der ihr innewohnenden revolutionären Theorie der generalisierten Selbstverwaltung gelangt, diesem „unsichtbaren Strahl, der es uns möglich machen wird, eines Tages unsere Gegner zu besiegen“, wie Breton vom Surrealen sagte.

Weiter oben ist gezeigt worden, daß es eine surrealistische Theorie im latenten und parzellierten Zustand gegeben hat, die schnell durch die Ideologie geschluckt wurde – so z.B. die privilegierten Momente des Lebens und die Suche nach ihnen, die Liebe und ihre Folgen auf dem Gebiet der sozialen Umwälzung, die Analyse der Alltäglichkeit und ihrer Entfremdung. Das erreichte aber niemals die Stufe einer Kritik des Bolschewismus, auch wenn Breton später die jämmerliche Verquickung

zwischem dem Verfasser der „Poesies" und dem von „Was tun"" stillschweigend berichtigen wird: „Der Surrealismus gehört dieser umfangreichen Unternehmung einer Neuschöpfung der Welt an, der Lautréamont und Lenin sich ganz gewidmet haben."

Als die Surrealisten sich dann mit ihrem ehemaligen Freund Pierre Naville streiten, berührt die Polemik nicht mehr die Dualität von Kultur und gesellschaftlicher Organisation. „Die Streitereien der Intelligenz", stellt Naville fest, „sind gegenüber dieser Einheitlichkeit des Standes (dem Lohnwesen) absolut unnütz", er hatte aber einige Seiten vorher einen Wertmesser für seine Intelligenz und seine Absicht geliefert, indem er das Dilemma übernahm, das die Surrealisten in Verlegenheit bringt, seit sie Dada nicht verstanden haben: „Glauben die Surrealisten an eine Emanzipation des Geistes, die der Abschaffung der bürgerlichen Verhältnisse des materiellen Lebens vorangehen wird, oder meinen sie, daß ein revolutionärer Geist erst durch die vollführte Revolution entstehen kann?" (in „Die Revolution und die Intellektuellen", 1926).

Niemand will seine Stellung außerhalb jeder Kritik der Trennungen verlassen – so meint Breton weiter, die Revolution müsse gleichzeitig die der Tatsachen u n d des Geistes sein, Naville, daß die Revolution der Tatsachen der des Geistes vorangehen muß, und Artaud, daß die des Geistes die andere bestimme.

Bald tritt der stalinistische Virus auf. Niemand erhebt Protest, als Georges Sadoul in seinem gegen die französische Polizei empörten Artikel vom Dezember 1929 in „La Revolution surrealiste" gelassen schreibt: „Ich ergreife diese Gelegenheit, um die GPU zu grüßen, diese revolutionäre Gegenpolizei im Dienste des Proletariats, die die russische Revolution genauso nötig hat, wie die rote Armee." Und als dann Aragon in seinem Gedicht „Front rouge" („Rotfront") den berühmten Vers schmettert: „Es lebe die GPU, eine dialektische Figur des Heldentums", weist als einziger der der „Grand Jeu"Gruppe nahestehende Roland de Renéville darauf hin, daß dieses „Buch mit einer Hymne an die GPU endet, die vor dem prophetischen Blick des Geistes zu einer Hymne an die Polizei wird."

Nach seinem Bruch mit dem Stalinismus wendet sich Breton deutlicher an Trotzki. Mit ihm und Diego Rivera zusammen verfaßt er das Manifest „Für eine revolutionäre Kunst", er muß aber bald seine Bestürzung zugeben, als Trotzki sich auf den alten Jesuitenlehrspruch „Der Zweck heiligt die Mittel" beruft. Von diesem Augenblick an verlangt er, daß man „bestimmte Aspekte im Denken Lenins und sogar in dem von Marx einer sorgfältigen Kritik" unterwirft. Er wird übrigens dieses Vorhaben auf sich beruhen lassen. Nach dem Krieg verlieren sich die politischen Positionen des Surrealismus in gelegentliche Interventionen. Zwar hätte die Entdekkung Fouriers die Hoffnung auf eine vollständige Neugestaltung des Surrealismus möglich gemacht, aber Breton hebt vielmehr den Visionär und Poeten der Analogie als den Theoretiker einer radikal neuen Gesellschaft hervor.

Da es sich mit der UdSSR verbietet, schwärmen Bretons und Pérets letzte Nachfolger für Kuba. Mit derselben grausigen Ehrlichkeit wie seinerzeit Sadoul schreibt zum Beispiel Jean Schuster folgende Zeilen:

„Daß eine revolutionäre Gesellschaft, die den Sozialismus aufbaut und dazu gezwungen wird, wie es in Kuba der Fall ist, von ihren Mitgliedern Mehrarbeit zu verlangen, daß diese Mehrarbeit am gerechtesten zwischen allen verteilt und gleich bezahlt wird – es gibt nichts Rechtmäßigeres." (in „Schlachten für den Surrealismus").

2. EINE INFORMELLE ORGANISATION

Der Surrealismus, der vom Willen zum Internationalismus beseelt und von den gemeinsamen Krisenverhältnissen der Industrieländer getragen wird, verbreitet sich schwarmweise. Nach dem Vorbild der französischen Gruppe entstehen Gruppen in Rumänien, Jugoslawien, der Tschechoslowakei, Skandinavien, Belgien, Italien, Südamerika, den Kanarischen Inseln, Mexiko, Japan und Haiti ... Meistens werden die Beziehungen durch direkte Kontakte hergestellt. Der Ton wird von der französichen Gruppe angegeben und es ist meistens der von André Breton.

Als Prinzip für die Rekrutierung und die Gruppe selbst gilt wahrscheinlich Bretons Äußerung in „Les pas perdus": „Man veröffentlicht Bücher, um nach Menschen zu suchen – und sonst nichts" – eine zweideutige Formel, wenn man den zwar edelmütigen, aber auch autoritären Charakter des Verfassers von „Nadja" kennt. Ein glänzender Denker, ist er jedoch weniger radikal als Péret. Seine vorübergehenden oder dauerhaften Freundschaften pflegt er mit einer Leidenschaft, die ihn sowohl zum blinden Vertrauen, als auch zur agressiven Wut verführt. Wenn er auch seine Vorstellungen genauso gern aufzwingt, wie andere sich ihnen anschließen, so wird doch die Gruppe nur einer schwebenden Hierarchie unterworfen. Durch eine tiefergehende Analyse ließe sich ohne Zweifel Benjamin Pérets Bedeutung herausstellen, der, weit davon entfernt, der Zweite und der treue Stellvertreter zu sein, als der er schwachsinnigerweise dargestellt wird, das unabhängigste und libertärste Element der Bewegung ist. Höchstwahrscheinlich verdankt man ihm, daß alle Entscheidungen demokratisch – oder fast demokratisch – getroffen werden.

Als Zielscheibe steht Breton im Mittelpunkt und sowohl diejenigen, die er schwach genug war, als Freund zu behandeln, als auch diejenigen, die schwach genug waren, ihn als Freund zu ertragen, versäumen es nicht, seine Feierlichkeit, seinen Mangel an Humor, seine kindischen Wutanfälle, seine eingesessenen Gewohnheiten und das Aufdrängen seiner Lieblingsaperitif zu verspotten. Zweifellos erhebt Desnos die schwerwiegend-

sten Anklagen gegen ihn:

„André Breton haßt Eluard und seine Poesie. Ich habe gesehen, wie Breton Eluards Bücher ins Feuer geworfen hat. Freilich hatte sich an diesem Tag der Verfasser von „L'amour, la Poésie" („Die Liebe, die Poesie") geweigert, ihm 10.000 Francs vorzuschießen ... wenn Breton ihm dafür keinen Wechsel ausstellen wollte. Warum ist er sein Freund geblieben und warum lobt er sein Werk? Weil Paul Eluard , auch wenn er ein Kommunist zu sein behauptet, mit Baugrundstücken Geschäfte macht, und weil das Geld aus den an die Arbeiter verkauften Sumpfgebieten dann dazu gebraucht wird, afrikanische Bilder und Gegenstände zu kaufen, mit denen die beiden Handel treiben.

André Breton haßt Aragon, über den er infame Geschichten erzählt und ausplaudert. Warum schont er ihn? Weil er Angst vor ihm hat und recht gut weiß, daß ein Bruch mit ihm das Zeichen für sein Verderben bedeuten würde.

André Breton hat sich damals aus dem ganz genauen Grund mit Tristan Tzara überworfen, daß der Chef des Dadaismus uns bei der Aufführung von „Coeur à barbe" hatte festnehmen lassen. Er weiß es. Genauso wie ich hat er gesehen und gehört, wie jener die Polizisten an uns verwiesen hat. Warum versöhnt er sich jetzt mit ihm? Weil Tristan Tzara afrikanische Fetische und Bilder kauft, die André Breton verkauft.

In einem Artikel über die Malerei wirft André Breton Joan Miro vor, auf seinem Weg dem Geld begegnet zu sein. Doch er selbst, André Breton, hat das Bild „Bestellte Felder" für 5.00 Franc gekauft und für 6 oder 8.000 Franc weiterverkauft. Zwar ist Miro dem Geld begegnet, aber Breton hat es in die Tasche gesteckt.

Ernst wie ein Papst, würdevoll wie ein Magier und rein wie Eliacin hat André Breton „Der Surrealismus und die Malerei" geschrieben. Es ist trotzdem seltsam festzustellen, daß die einzigen Maler, die er darin vorbehaltlos lobt, gerade diejenigen sind, mit denen es möglich ist, Geschäfte zu machen."

Das, was Desnos zwar mit Recht aber nachträglich denunziert, drückt wenigstens ein Unbehagen in den inter-subjektiven Beziehungen aus. Diese verdrängten

oder im Himmel der Ideen versteckten wahren künstlerischen Sorgen – was sind sie anderes als der Augenwink der Geschichte an diejenigen, die sie ignoriert haben? Die Wahrheit des Grundbetrugs des Surrealismus kommt in den Tatsachen zum Vorschein: die Ideologie der Kunst im Dienste des Lebens hält der Indienststellung der Kunst und des Überlebens in die spektakuläre Warengesellschaft nicht stand.

In der am 19. Oktober 1924 erschienenen Nummer seiner Zeitschrift „391" bemerkt Picabia über den Surrealismus: „Es ist nichts anderes als Dada, nur als Werbungsballon für die Firma Breton und Co. verkleidet." Eigentlich scheint der Surrealismus vor allem ein System zu sein, dank dem Breton seine subjektiven Entscheidungen, Geschmacksrichtungen und Leidenschaften objektiv begründen will. Daß er dabei auch praktisch Geschäfte gemacht hat, das gehörte dazu, die Schande jeder Ideologie. Es war nicht genug, Breton zu denunzieren, man sollte das Schädliche und Zweideutige analysieren, das in der vom Surrealismus gepriesenen Verteidigung des Kunstwerks (Poesie, Malerei, Gegenstand oder Bild) steckt.

In dem Augenblick, in dem die Kunst aufgewertet wird, muß man mit dem dem Künstler angeborenen Karrierismus und mit seiner Neigung rechnen, seinen Namen und sein Werk durchzusetzen. Obwohl eine solche Neigung durch den Surrealismus bekämpft wurde, war sie trotzdem innerhalb der Gruppe vorhanden. Breton kann in „Pleine marge" (Voller Spielraum") 1940 noch so sehr schreiben: „Ich bin gegen die Gefolgschaft", er wird doch – mit Ausnahme von Artaud und Péret – nur Anhänger haben, für deren Gefolgschaft er umsichtig sorgen wird, damit er an seiner Seite nur scharfsinnige Zustimmung findet.

Die Frage der Trennungen und der Ausschlüsse soll im Schatten einer so jämmerlichen Praxis behandelt werden.„Ohne uns durch persönliche Feindschaft täuschen zu lassen und indem wir es gleichzeitig nicht akzeptieren, unsere Angst bei jeder Gelegenheit von den uns auferlegten gesellschaftlichen Verhältnissen abhängig zu machen, sind wir gezwungen, uns jeden Augenblick umzudrehen und zu hassen", schreibt Breton im Dezember 1926 in „Legitime defense". Niemand will

leugnen, daß Ausschluß und Bruch die einzigen Waffen einer intellektuellen Gruppe sind, aber die Schwierigkeit rührt daher, daß der Kampf gegen die Kompromittierung seinen Ausgangspunkt in einer Ideologie hat, das heißt in seiner ursprünglichen Kompromittierung mit der herrschenden Welt.

Der Surrealismus hat offenkundige Schwachköpfe ausgeschlossen, die aus, man weiß nicht welcher, Duldsamkeit aufgenommen worden waren – so zum Beispiel Joseph Delteil, der Autor von „Leben von Jeanne d'Arc", Maxime Alexandre, der sich später unter Claudels Patenschaft bekehren wird, und einige andere. Das hinderte ihn aber nicht daran, sich mit Mittelmässigen wie Camus oder Ionesco einzulassen und in der Nachkriegszeit mit erbärmlichen Trotteln zu verkehren.

Er hat mit den besten Argumenten aus politischen Gründen Leute ausgeschlossen, sei es wegen tiefgehender Meinungsverschiedenheiten – wie im Fall Antonin Artauds – oder wegen entehrender Stellungnahmen – zum Beispiel Aragon, Sadoul, Eluard und Dali. Schließlich hat er die Maler und Schriftsteller ausgeschlossen, die von der Anziehungskraft des Gelds und der Ehrungen erfaßt wurden, und das sind die zugleich bezeichnendsten und zweideutigsten Beispiele – diejenigen, die am besten das Unbehagen und seine Beschwörung erkennen lassen.

Von seinen Künstlern verlangt der Surrealismus, daß sie an der spektakulären Warenorganisation nicht teilnehmen, in die er sich selbst gern oder ungern eingefügt hat. Breton vertreibt Philippe Soupault und Robert Desnos, die sich der literarischen Koketterie schuldig gemacht haben, aber schon erklingt Rene Daumals Warnung: „Hüten Sie sich davor, André Breton, nicht eines Tages in den Schulbüchern für Literaturgeschichte Ihren Platz zu haben, während wir, sollten wir uns überhaupt um eine Ehrung bewerben, die auswählen würden, für die Nachwelt in die Geschichte der Umwälzungen einzugehen."

Eigentlich zwingt der Surrealismus der Kompromittierung Grenzen auf. Es ist zwar erlaubt, mit Kunstwerken Handel zu treiben und dabei einige Ehre zu erwerben – aber nicht zu viel. Und Breton erwartet, daß er weiter Herr über das rechte Maß bleibt. „Oft habe ich be-

merkt", schreibt Victor Crastre, „wie selten diejenigen in der Gruppe waren, die aus eigenem Willen handelten; alle Entscheidungen wurden von einem kleinen Stab – Breton, Aragon, Eluard, Desnos, Péret und Leiris – getroffen und ohne Diskussion angenommen. Kritischer Geist kam bei den Surrealisten so selten zur Entscheidung wie in jeder Partei mit starker Organisation."(„Das Drama des Surrealismus")

Wie könnte eine Gruppe, die in den wirklichen Kämpfen passiv bleibt, also die Passivität bestrafen, wie könnte eine Gruppe, die die Hierarchie duldet, Karrierismus und Opportunismus entgegentreten, wie könnte eine ihrem Wesen nach kulturelle Gruppe sich den Rekuperationsmechanismen einer Kultur entgegensetzen, die stufenweise in den Dienst der Wirtschaft und ihrer Repräsentation gestellt wird?

IV. KAPITEL

DER AUFSTIEG DES GEGENSTAND-BILDES

1. DIE SPRACHE UND IHRE SUBVERSION

Bei ihrem Untergang macht das Abenteuer der Kunstgattungen – Malerei, Skulptur, Poesie, Literatur, Musik – drei wesentliche Phasen durch: eine Phase der Liquidierung (Malewitschs „weißes Viereck", das „Fontaine" genannte Pissoir von Mutt-Duchamp, die dadaistischen Wortcollagen, Joyces „Finnegan's Wake", einige Musikstücke von Varèse); eine Phase der Selbstparodie (Satie, Picabia, Duchamp) und eine Phase der Aufhebung (die erlebte Poesie der revolutionären Momente, die Theorie, die von den Massen Besitz ergreift oder auch folgendes Plakat, das von Ascaso und Durruti auf dem Dom in Saragossa angeschlagen wurde und auf dem die Aktion sogleich folgte: „Nachdem Ascaso und Durruti erfahren hatten, daß Ungerechtigkeit in Saragossa herrschte, sind sie hergekommen, um den Erzbischof zu erschießen."

Der Surrealismus hat sich auf der Grundlage dieser drei Tendenzen entwickelt, indem er sich keiner unterwarf, aber alle drei zum Vorteil der getrennten Kunst und des getrennten Denkens entstellte, mit denen er Schluß machen wollte. Damit wird der wirkliche Konflikt in die Ideologie übertragen, in ein Gedankensystem, das vom Wirklichen getrennt ist, es verheimlicht und ihm seine Verzerrung aufzwingt. Auf dem moralischen Gebiet kommt der Konflikt im Zusammenstoß zwischen einer Ethik und der Reinheit und der resignativen Kompromittierung zum Ausdruck; auf dem ästhetischen Gebiet hält er der Unterwerfung unter den herrschenden Gebrauch der Sprache der Zeichen und der Malerei die Ablehnung einer solchen Sprache durch deren Zweckentfremdung, Subversion und Ersetzung durch die Magie der dem alltäglichen Abenteuer entlehnten Bilder und Gegenstände entgegen.

Der Dada treue Francis Picabia hatte endgültig verkündet: „Die Kunst ist ein pharmazeutisches Produkt für Schwachköpfe." Noch 1927 schrieb Artaud in

„Le pèse-nerf" („Die Nervenwaage"): „Alles Geschriebene ist eine Schweinerei. Diejenigen, die aus dem Unbestimmten heraustreten, um zu versuchen, irgend etwas von dem zu präzisieren, was in ihrem Denken geschieht, sind Schweine. Die gesamte literarische Sippschaft ist schweinisch, und besonders diejenigen dieser Zeit."

Wenn der Surrealismus die Kunst und das Schreiben ablehnt, dann nicht im Sinne von Picabia oder Artaud. Er lehnt nur Gides, Frances oder Claudels Schreibkunst, die Kunst der Kubisten, der abstrakten und konventionellen Maler ab. Wenn Breton 1952 von Gide spricht, ist es ihm immer noch ein Bedürfnis, dieses „glänzende Exemplar einer Gattung" herunterzumachen, „von der wir Surrealisten die Hoffnung nicht aufgegeben haben, daß ihre Zeit vergangen sei – diejenige des Berufsliteraten, das heißt eines Individuums, das stets das Bedürfnis kitzelt, zu schreiben und veröffentlicht, gelesen, übersetzt, kommentiert zu werden; eines Individuums, das überzeugt ist, uns doch zu „kriegen" und das die Nachwelt durch die *Quantität* doch „kriegen" wird, wenn nur diese Quantität die Qualität des Stils nicht ausschließt.

In diesem falschen Gegensatz kommt aber sogar die schlimmste Literatur heil davon. Um sich davon zu überzeugen, genügt es, die Waschzettel, die lobenden Vorworte und die kleinen, gesellschaftlichen Komplimente wiederzulesen, zu denen sich die Surrealisten hinreißen lassen, um einem Freund eine Gefälligkeit zu erweisen; es genügt, den jämmerlichen Stilübungen zuzusehen, die in den surrealistischen Zeitschriften der Nachkriegszeit veröffentlicht wurden.

Gleichzeitig macht das Schöpfungsexperiment die schreckliche Macht einer Sprache anschaulich, die nicht nur diejenige der Gideschen Literatur, sondern auch die herrschende Ausdrucksweise jeder Kommunikation und jeden Ausdrucks ist. Sehr schnell tritt auch die doppelte Übereinstimmung der herrschenden Sprache mit den Kräften der Unterdrückung und der Lüge auf der einen Seite und des lebendigen Worts mit der Revolte auf der anderen Seite in Erscheinung. Während Breton über Barbusse spottet, den Intellektuellen der Partei, der ein Wiederaufleben der Kunst herbeiwünscht, ruft er aus: „Was geht uns dieses Wiederaufleben der Kunst

an? Es lebe die soziale Revolte und nur sie! Wir müssen auf ernstere Weise mit dem Geist abrechnen, wir leben zu schlecht in unserem Denken ..." („Notwehr").

Auch Péret betont den entfremdenden Charakter des getrennten Denkens und der herrschenden Sprache, wenn er schreibt: „Bestimmte Sätze können mich daran hindern zu lieben." Das setzte die Existenz einer Sprache voraus (im breiteren Sinne: Haltungen, Lieder, Gesten, Worte usw.), die zur Liebe wie übrigens auch zur Revolution anregt. Wenn der Surrealismus gerade diese Sprache nicht ganz ignoriert hat, so konnte er sich ihr nur annähern. Da er von der Kultur gefangengenommen ist, kann er nur eine Widerspiegelung der Revolution der Sprache im abgeschlossenen Raum entwickeln und damit experimentieren, bei der die emanzipierten Worte und Bilder ihre Autonomie für eine Freiheit und ihre abstrakt assoziierenden Spiele für einen Aufforderungsschuß gegen die alte Welt halten.

Die radikalsten unter ihnen fühlen sich doch dazu versucht, die Poesie als Waffe gegen die herrschende Sprache mit der revolutionären Theorie zu identifizieren, die aus den wirklichen Kämpfen des Proletariats kommt und zu ihnen als Radikalisierungspraxis zurückkehrt. Andre Thirion und Pierre Yoyotte liefern einige schöne marxistische Analysen, ohne daß dann weiter der Kritik der Weg gebahnt wird, so daß man auch anderswo nach dem Gefühl suchen muß, die echte poetische Sprache sei diejenige, die zur Aktion bewegt und zu ihrer Verwirklichung anregt. Eine solche Sprache hat mit dem Verbalismus der stalinisierenden Pinselei eines Gedichtes wie Aragons „Front rouge" („Rotfront") nichts gemeinsam. Sie wirkt bei Beschimpfungen und Sarkasmus schlecht (so z.B.: „Jean Cassou, der Dressierte Hund und, M. Arland, die Stadtkanalisation, Albert Thibaudet, Kariesbewahrer, M. Maeterlinck, der Federlose-Vogel, Paul Valéry, der Lächerliche-Auserkorene, die stinkende Bestie Cocteau usw."), außer wenn Tatsachen der Beschimpfung vorausgehen oder folgen, die zu einer skandalerregenden oder gewalttätigen Praxis herausfordert.

Das Pamphlet „Eine Leiche", das anläßlich der Beerdigung von Anatole France verteilt wurde, bricht zum Beispiel mit der Tradition, die Toten nicht zu beschimpfen, und rehabilitiert die Entweihung. Im Gegensatz zu der literarischen Beschimpfung sind hier die Worte nicht von der Aktion getrennt, die kehren zu ihr zurück, als ob sie diese Verursacht hätten, und sie schaffen einen Präzedenzfall. Folgender Text besitzt ebenfalls poetische Funktion, der am 1. Januar 1931, dem Todestag Joffres, also drei Jahre vor Poincarés Tod, veröffentlicht wurde:

„In bestem Gedenken an
den Feldmarschall Joffre,
den Feldmarschall Foch,
Georges Glemenceau
und den Präsidenten Poincaré."

Péret und Eluard versuchen zwar, die Identität zwischen der Poesie und der auszuführenden Tat weiterzutreiben, aber ihr Aufruf zum Mord hält nicht gegenüber dem Vorwurf stand, die jede revolutionäre Taktik dem unmotivierten Terrorismus machen darf:

„In Frankreich ist unser Pissoir-Mussolini wieder aus der Gosse hervorgekommen. Poincare herrscht als Durchschnittsfranzose über lächerliche Ereignisse und verkommene Strohmänner. Wird er noch lange den Mördern mit offensichtlich gutem Willen den Mut nehmen?"

Am sichersten findet Péret zur sinnlichen Sprache des Wutgeschreis und der Verabscheuung zurück. Sein Gedichtband „Von diesem Brot esse ich nicht" erinnert an die Psalmengesänge der walisischen Barden, von denen Cäsar versichert, sie hätten den Feind so sehr in Schrekken versetzt, daß er manchmal daran gestorben wäre. Selten hat die Kraft der Verachtung im Kampf gegen die Unterdrückung und die Dummheit der Macht eine solche Roheit des Ausdrucks erreicht. Patriotischer Heldengeist wird nicht wiederaufkommen, solange solche Worte Gehör finden:

„Verfaule Condamine de la Tour
Verfaule du knochenloses Aas."

Gleichfalls wird den großen Führern ihre richtige geschichtliche Bedeutung beigemessen, wenn die Kinder

folgendes Lied über Clemenceau lernen:

„Er ist verreckt, verreckt ist er
Maden *bis zum Ende*
verzehrt dieses Aas
und mögen seine Knochen zu Trillerpfeifen der Revolution werden."

("Tigerfell")

Von der Sprache der Praxis wird Péret nun den direkten, leidenschaftlichen Aspekt, ihre Unmittelbarkeit benutzen. Wie die anderen Surrealisten, deren wirkliche Praxis mehr künstlerisch als revolutionär ist, experimentiert er nicht mit der radikalen Theorie, sondern er reduziert sie auf eine ideologische Kritik an der Sprache der herrschenden Ideologie.

André Breton hatte eine ernstzunehmende Analyse eben dieser Sprache der herrschenden Ideologie entworfen, als er in der „Einführung zur Rede über das Wenige an Wirklichkeit" schrieb: „Die Worte sind dazu geneigt, sich gemäß besonderer Verwandschaften umzugruppieren, die allgemein bewirken, daß sie jeden Augenblick die Welt nach ihrem alten Vorbild wiedererschaffen." Er sieht aber nicht, wodurch diese Sprache die ausgearbeiteste und überzeugendste Form des ideologischen Systems ist, durch das die Macht (die herrschende Klasse oder Kaste) ihre Anwesenheit aufzwingt. Indem Breton dann präzisierend fortfährt: „Es genügt, daß unsere Kritik sich auf die Gesetze bezieht, die ihre Vereinigung beherrschen", macht er sich jedes Verständnis dafür unmöglich, daß es nur der Sprache der globalen Subversion – der radikalen Theorie oder der praktischen Poesie – gelingen wird, die herrschende Sprache und die alte Welt zugleich zu zerstören. Ganz im Gegenteil heißt der Beschluß, „die Worte spielen, die Worte lieben sich", unter dem illusorischen Vorwand, die Sprache der Macht zu bekämpfen, das gleiche wie diese zu erneuern, zu modernisieren und ihr einen neuen Lebensschein zu verleihen.

Die hellsichtigsten Köpfe innerhalb der surrealistischen Ideologie suchen ununterbrochen nach der Erinnerung an das in der Endphase der Dada-Bewegung verdrängte radikale Moment, so daß sich in dieser Ideologie selbst mehrere Tendenzen deutlich unterscheiden lassen

(die sich in den verschiedenen Haltungen gegenüber der Kunst decken), wie zum Beispiel die Selbstparodie, die Hoffnung auf eine Aufhebung, der Wille zur Zerstörung und die Wahl der Literatur.

Vom zerstörenden Charakter der dadaistischen Collage hat der Surrealismus nur die ludistische Motivierung behalten wollen. Tatsächlich haben Wortspiele immer noch eine entheiligende Wirkung, wenn Duchamp sich mit ansteckenden phonetischen Entwendungen amüsiert wie zum Beispiel (*) :

„Rrose Selavy meint, ein Insektenvertilgungsmittel soll mit seiner Mutter schlafen, bevor es diese tötet"

Michel Leiris übernimmt dieses Vorgehen, um darin aber die geheimnisvollen Analogien ans Tageslicht zu bringen, die durch die Träumereien der Subjektivität und das geheime Drängen des Geistes aufgezwungen werden. So vermerkt er zum Beispiel in seinem „Glossar: dort verwahre ich meine Glossen" („Glossaire: j'y serre mes gloses")(**):

„Wrackgut: es pflastert das Meer"
(„Épaves: elles pavent la mer")
„Gespenst: durch die Helme zur Welt gebracht".
(„Fantôme: enfanté par les heaumes")

Während Michel Leiris versucht, eine Sprache herauszuarbeiten, deren Flüssigkeit der subjektiven Regungen gerecht werden kann und deren Klangfülle auf die Welt der individuellen Innerlichkeit zurückweist (mehrere seiner Bücher analysieren die Sprache als den Ausdruck einer persönlichen Mythologie), fordert Breton den Glauben an eine objektive Gegen-Sprache, in der die

(*) Von den 5 vom Autor zitierten Beispielen läßt sich leider nur eins aus rein sprachlichen Gründen ins Deutsche übertragen (Anmerkung des Übersetzers)

(**) Sowohl der Buchtitel als auch die beiden Beispiele beruhen auf einem Wortspiel, das sich nicht ins Deutsche übertragen läßt; deshalb haben wir den jeweiligen französischen Satz zum Vergleich zitiert. (Anmerkung des Übersetzers) – Auf das zweite Beispiel bezieht sich folgende Anmerkung des Autors: „Das Wort deutet insgeheim auf die phantastische Szene in Horace Walpoles Roman „Das Schloß Orante", in der ein riesiger Helm auf dem Schloßhof zum Vorschein kommt."

Wortverbindungen der Rationalität der herrschenden Sprache entgehen könnten. Alles geht so vor sich, als ob man der Sprache *an sich* eine abstrakte Form der Sprache *für sich* entgegensetzen wollte.

Daß es eine Sprache *für sich* gibt, das beweist zur Genüge die Sprache des revolutionären Moments. Ihre Zeichen sind zahlreich und verschiedenartig; ihre Einheit finden sie in einer allgemeinen Bewegung des Aufstands und einer globalen Aufhebung. Diese Tendenz zeigte Leiris in jedem auf; während die Kunst der Kinder und der Wahnsinnigen sie in ihrer parzellierten Form offenbarte. Der Surrealismus nimmt die Sprache für sich in dieser parzellierten und untergeordneten Form wahr.

Im Surrealismus ist die Anwesenheit einer Gegen-Sprache – die ursprünglich nichts anderes ist als die Notwendigkeit, die Bahnen der traditionellen Poesie zu verlassen und eine andersartige Poesie zu schreiben – ein unmittelbar Gegebenes. Dieses vollkommen literarische Postultat gibt einer doppelten Forschung den Anstoß – und zwar einerseits nach der Autonomie der Beziehungen zwischen den Worten und andererseits nach der psychoanalytischen Einheit dieser Beziehungen.

Als Lautréamont von der „zufälligen Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch" sprach, leitete er die surrealistischen Sprachforschungsstätten ein. Die Anwendung des objektiven Zufalls herrscht beim Spiel des „cadavre exquis" vor, das nach dem „Gekürzten Wörterbuch des Surrealismus" ein „Spiel mit gefalteten Papier" ist, „das darin besteht, einen Satz oder eine Zeichnung von mehreren Personen zusammensetzen zu lassen, ohne daß einer von ihnen den vorhergehenden Beitrag bzw. die vorhergehenden Beiträge in Betracht ziehen kann. Das klassisch gewordene Beispiel, das dem Spiel seinen Namen gegeben hat, besteht aus dem ersten, so zusammengesetzten Satz: „die köstliche Leiche / wird / den neuen Wein / trinken".

Dann macht sich Bréton daran, aus den so gewonnenen Sätzen eine innere Logik herauszuarbeiten. Dabei wird noch einmal Lautreamonts Satz als Vorbild benutzt:

„Bedenkt man, welch außerordentliche Wirkung im

Geist des Lesers Lautreamonts berühmter Satz zeigen kann: „Schön wie die zufällige Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf dem Seziertisch", und zieht man zur Deutung die einfachsten Sexualsymbole heran, so wird man sehr bald auf das Geheimnis der Wirkung kommen; der Regenschirm kann hier nur den Mann bedeuten, die Nähmaschine die Frau (wie übrigens die meisten Maschinen, wobei noch hinzukommt, daß Frauen die Nähmaschine, wie man weiß, häufig zum Onanieren verwenden) und der Seziertisch das Bett, das seinerseits Leben und Tod auf einen gemeinsamen Nenner bringt." (Die kommunizierenden Röhren)

Vergleicht man Bretons Absicht mit Leiris' Analyse, so kommt die unterschiedliche Orientierung deutlich zutage. Leiris' Interesse ist es, die Sprache der Begierden sorgfältig zu umfassen, während es Breton darum geht, einen neuen Stil der Schönheit zu begründen und darzulegen, letzten Endes eine menschliche Ästhetik zu fördern. Breton behält einen Fuß in der Literatur und den anderen in der erlebten Wirklichkeit. Sein ganzes Werk wird durch dieses unbequeme Hinken geprägt, wobei er aber geistreich genug ist, daraus eine Freiheit des Denkens zu machen.

Rechts von ihm gewinnt die literarische Parteinahme die Oberhand. So ist zum Beispiel Eluard keineswegs im Zweifel über den Ausgang dieser Wahl: „Es sind nicht unbedingt Liebende, sagt er, die die schönsten Liebesgedichte geschrieben haben, und wenn es solche waren, machten sie nicht ihre Liebe dafür verantwortlich". Das Erlebte ist also weniger wichtig als seine Repräsentation, als sein Bild: hier liegt die ganze Entfremdung des Lebens durch die Kultur.

Links von ihm – abgesehen von Leiris, dessen sehr interessanten Forschungen zu keiner sozialen Praxis führen und auf diese Weise in den Positivismus zurückfallen – schlägt die Erinnerung an die mögliche Aufhebung mit Péret und Artaud zwei verschiedene Wege ein.

Wenn Péret die Sprache der Gewalt nicht bis zum Äußersten treibt („Von diesem Brot esse ich nicht"), errichtet sein Werk eine Art sprachliches Schloß Silling, in dem er, wie Sade versucht hat, die Gesamtheit der erotischen Einfälle erschöpfend zu behandeln, nach dem Absoluten der bildlichen Kombinationen sucht. Er ist vermutlich der einzige, der eine Welt der Gegen-Sprache geschaffen hat – eine Welt, die den Kindern und den unverbesserlichen Träumern unmittelbar zugänglich ist, eine Welt, die die soziale Revolution braucht, um allen ihre Banalität *auf natürliche Weise* zu enthüllen:

„Eine große Wut, eine große Wut wie die einer auf das Dach einer Kirche hingeworfenen, welken Blume hatte Nestor gepackt. Denken Sie nur, da hatte Amerika ihm gesagt: „Ich bin Württemberg". Und, als er geantwortet hatte, New York befinde sich nicht in Württemberg, antwortete das erzürnte Amerika, New York sei die Hauptstadt Württembergs, seit dem die seetüchtige Krake in ihren Fangarme genannten Krallen ein Kind mitgeschleppt hatte, das wie eine Kirche an einem Olivenbaum an einem Baum in der 14th Avenue hing. Gestützt auf seine gerechte Sache zündete Nestor eine Pfeife an, die er vorher mit Perlenausternschalen gestopft hatte, was ihm erlaubte, stolz zu sagen: „Ich rauche nur Perlen". Es genügt aber nicht, eine Pfeife anzuzünden, man muß sie auch rauchen. Nun stellte Nestor bald fest, daß es ihm nicht möglich war. Zwar rauchte seine Pfeife, er aber rauchte nicht". („Das galante Schaf")

Die Suche nach einer Totalität der Sprache gleicht von dem Augenblick an diejenige nach einer Sprache der Totalität aus, in dem die Entdeckung der automatischen Schrift dem Mangel an Konsequenz der dadaistischen Negativität abhilft. Auch Artaud geht von der automatischen Schrift aus, er wendet sich aber dann im Gegensatz zu Péret der Innerlichkeit, dem Drama des entfremdeten Bewußtseins zu. Obwohl er genau so entfernt wie die anderen Surrealisten von dem historischen Aspekt des Konflikts zwischen den spontanen Wortassoziationen und der Sprache *an sich* bleibt, gelingt es ihm, diesen Widerspruch zu isolieren und ihn als ein ontologisches Leiden, als den Fluch des Seins zu behandeln (daher seine permanente Suche nach Beschwörungsformeln.) Aus einem seiner Manuskripte ist der Ur-

sprung der Schwankung zwischen dem Zusammenbruch des Schreibens und der Niederschrift des geistigen und physischen Zusammenbruchs deutlich herauszulesen, durch die er sich definieren läßt:

„Auf dem Gebiet des Bedingten gelingt es nur den Sätzen, die unmittelbar aus dem Unbewußten stammen, sich ganz zu entfalten. Wird aber zufällig das Bewußtsein wieder wach, es sei ... (hier eine Lücke im Manuskript) durch einen Eingriff von außen, dann nehme ich die Hemmnisse wahr, die der Vollendung meines Gedankens entgegenstehen. Diese sind immer wieder gleicher Art: die Gedanken entleeren sich ihres Sinns, ihres nervlichen, gefühlsmäßigen Inhalts, bei welchem Grad ihrer Bildung und Materialisierung man sie immer auch erfassen mag, ob man diesen Verlust, diese Entleerung wahrnimmt oder nicht, und was man auch immer unter dem Wort „Gedanke" verstehen mag. Das sieht ungefähr aus wie eine Amnesie, es wäre aber vielmehr eine physische Amnesie, die Untersagung des den Ausdruck tragenden Stromes. Plötzlich gibt es eine Schwankung, ein Hindernis und auf einmal zerrinnt der durch die Ausübung des aktiven Geistes bewirkte Zustand der Hellsichtigkeit; die Gedanken trüben sich aus Mangel an Fassungskraft, aus dem Zerrinnen und der Zersplitterung von man weiß nicht welchem Lebensmagnetismus, einem Gefühl der höheren Verwirrung, bei dem man dazu neigen würde, das Chaos des Geistes anzuklagen – ich meine, den Geist als eine große, gestörte Masse zu sehen, während sie nur leer ist, dann versucht man, ihrer vorübergehenden Ohnmacht abzuhelfen, dem, was man für ein momentanes Hindernis hält, dem die zentrale Aktivität des Geistes schnell abhelfen soll. Man versucht, den Gegenstand der Aktivität des Geistes zu wechseln, wobei man meint, daß diese Richtungsänderung, indem sie den Geist dazu bringt, sich auf einem neuen und besser gewählten Gebiet zu betätigen, ihm gleichzeitig seine Lebenskraft wiedergibt, jedoch folgt eine fürchterliche Verzweiflung, die um so schrecklicher ist, als sie in der Leere wirkt und selbst in der allgemeinen Austrocknung des inneren Gefühlslebens keine Kontakte mehr herstellen kann. Diese Verzweiflung ist von der Tatsache her wirklich absolut zu nennen, das man festellen kann, daß das Organ

selbst der geistigen Tätigkeit beschädigt ist, es einen Denkverlust gibt, der Trieb zum Denken selbst betroffen ist, der Lebensmagnetismus nach allen Seiten verrinnt, das Hindernis nicht mehr überwunden werden kann und sich an seiner Quelle mit jedem Schwung erschöpft. Übrigens ist diese im nachhinein gemachte Analyse eines Zustandes der argen Verwirrung und Schwachheit absolut unfähig, seine Störungskraft auszudrücken und zu zeigen, wie alles, was die Persönlichkeit ausmacht, in diesen Zusammenbruch mitgerissen wird und wie das Ich-Gefühl selbst samt seinen Möglichkeiten in dieser Ich-Verzweiflung zugrundegeht".

Übrigens treffen sich Artaud und Péret in dem gemeinsamen Glauben an Archetypen. Das unmögliche Zurückgreifen auf das totale Sein und der unmögliche Zwang zur Totalität der Sprache begründen eine Metaphysik, in der sich die unendliche solipsistische Suche mit vor jeder Wirklichkeit existenten Wesen zufrieden gibt, deren Zeichen nur durch Hellsehen offenbart, präzisiert und verändert werden können. Der Analyse der verborgenen Bedeutungen, die Artaud in der „Reise zum Land der Tarahumaras" in den Felsenformen entdeckt, enspricht – mit der Bemühung um eine materialistische Rechtfertigung – Pérets Text über den Maler Wilfredo Lam:

„Die wirkliche Aufgabe des Künstlers – des Malers oder des Dichters – bestand von jeher darin, in sich selbst die Archetypen wiederzufinden, die dem poetischen Denken zugrundeliegen, und dieses mit einem neuen Gefühlsleben zu beladen, damit zwischen seinen Mitmenschen und ihm selbst ein umso intensiverer energetischer Strom fließt, als diese aktualisierten Archetypen als der offensichtlichste und neueste Ausdruck der Umwelt erscheinen, die den Künstler bedingt hat".

Auf halbem Weg zwischen Artaud und Péret und um so zurückhaltender mit der bloßen Ausnutzung auf dem Gebiet der Literatur und der Malerei, als seine tatsächlichen, diesbezüglichen Positionen zu einer Ausnutzung ermuntern, will André Breton einen wichtigen Teil seiner Aufmerksamkeit dem Bild als solchem, das heißt als einem ästhetischen Element widmen.

Als Ästhet und Feind des Ästhetizismus hat sich Breton oft damit begnügt, den verfaulenden Zauber der Friedhöfe der modernen Kunst neu zu beleben. Seine berühmte Formel: „Die Schönheit wird konvulsivisch sein oder sie wird nicht sein" ist mehr wert als Beispiele, die er für sie anführt. Wenn es möglich ist, daß die großen Momente des zukünftigen Endkampfes sie eines Tages in Anspruch nehmen, so wird sie im Surrealismus nur die glänzende Spur gezeigt haben, die das Subjektive und das alltägliche Abenteuer dem abgenutzten Gewebe der herrschenden Sprache hinterlassen haben.

Im ersten Manifest wurde angekündigt „Das Wunderbare ist immer schön, jedwedes Wunderbares ist schön, es ist sogar nur das Wunderbare schön." Das war schon Fantomas gegen Laficadio, Nerval gegen Lamartine, Jarry gegen Zola; all das, was heute die linke Kultur ausmacht – hellsichtigere Ideen im Dienste einer allgemeineren Verblödung.

In Bretons Geist ist auch das Wunderbare das, was den Kult der Metapher, die neue Beleuchtung der Schönheit begründet. In der Metapher, deren vielfache Feier die gesamte surrealistische Poesie (im engeren Sinne des Wortes) ist, wirken gleichzeitig der durch das Spiel der kontrastierenden Zusammenstellungen verursachte Funken, der die erstarrte Sprache zerstört, und derjenige, der durch den Zusammenstoß der subjektiven Symbole ausgelöst wird und eine neue Sprache schafft. Im Licht des Wunderbaren, in der zuckenden Schönheit bilden diese beiden Bewegungen nur eine einzige.

So ist das System der Metapher und des Bildes in der Malerei die ideologische List, durch die der Surrealismus dem Niederschlag des kulturellen Abfalls eine Zeitlang entgehen konnte, der der Explosion der Jahre 1915 - 1920 folgte. Dadurch konnte er sich von der gesamten literarischen und künstlerischen Produktion fernhalten, die in einer trüben Eintönigkeit das Ende

des Romans seit Joyce, das Ende der Malerei seit Malewitsch, das Ende der Skulptur seit Duchamp und das Ende alles übrigen seit Dada neu inszenierte. Auch dadurch *verheimlicht* er den Bankrott der Kultur als getrennten und entfremdenden Sektor, sowie die Notwendigkeit, vom archaischen Begriff einer lebendigen Kunst zu einer Lebenskunst überzugehen.

Die Metapher und das Bild brauchen keine fremde Hilfe. Sie bilden eine geschlossene kulturelle Kreisbahn, die auf falsche Weise von der kulturellen Herrschaft befreit ist und, weit davon entfernt, diese zu bedrohen, sie aufrechterhält. Ohne hier auf den Anteil eingehen zu wollen, den die Kunst der faszinierenden Bilder an dem zunehmenden *Voyeurismus* in dem Maße genommen hat, in dem die Wirtschaft des Überkonsums das zu sehen gab, was sie „anbot", und das verkaufte, was sie zu sehen gab, sollte doch darauf aufmerksam gemacht werden, daß die Erklärung des metaphorischen Systems durch das Wunderbare ihre Kohärenz nicht außerhalb einer Ideologie finden konnte, die immer esotorischer wurde und dazu neigte, sich kaum von der Geheimlehre der Alchimisten zu unterscheiden.

Auf paradoxe Art – so wie die Alchimisten sozusagen am Rande ihrer Forschungen die Schwefelsäure entdeckten – erzeugte der Übergang von der Magie der Sprache zur Sprache der Magie eine Entmystifizierungstechnik – die Entwendung. Freilich drückt sich Breton hier nicht genauso aus wie später sie Situationisten („Die beiden grundlegenden Gesetze der Zweckentfremdung sind der Verlust der Wichtigkeit – der bis zum Verlust des ursprünglichen Sinns gehen kann – von jedem zweckentfremdeten autonomen Element und zu gleicher Zeit die Organisation einer neuen bedeutungsvollen Gesamtheit, die jedem einzelnen Element seine neue Bedeutung verleiht."), er gibt sich mit folgender Feststellung zufrieden: „Alle Dinge sind dazu berufen, zu anderen Zwecken zu dienen als zu denen, die ihnen im allgemeinen zugewiesen sind" („Die Morgendämmerung") und er wendet dieses Prinzip in einem mit Eluard verfaßten Text an, den „Aufzeichnungen über die Poesie" (La Revolution surréaliste N. 12). Aus Valérys Sätzen „Ein Gedicht soll ein Fest des Intellekts sein" und „Die Poesie ist ein Fortleben" wird „Ein Gedicht

soll ein Zusammenbruch des Intellekts sein" und „Die Poesie ist eine Pfeife" . Bekannt ist auch Magrittes humoristischer Gebrauch der Entwendung, als er die Personen von klassischen Bildern durch Särge ersetzte. Aus Mangel an einer globalen Kritik wurde dieses Verfahren weder weiter ausprobiert noch auf den revolutionären Kampf bezogen. Es ist eine unter den Waffen, die der Surrealismus seinen Erben zu einem besseren Gebrauch hinterläßt.

2. WILDES AUGE UND ZIVILISATION DES BILDES

Bretons heftige Reaktion gegen Naville, der als damaliger Direktor der Zeitschrift „La Revolution surréaliste" die Meinung vertreten hatte, daß es keine surrealistische Malerei geben könnte, läßt sich durch das Spiel der inneren Kohärenz des Systems der Metapher und die materiellen Vorteile erklären, die sich mehrere Surrealisten aus dem Handel mit Bildern verschafften. Um sich auf die Radikalität und die revolutionäre Gewalt zu berufen, besaß die surrealistische Malerei nicht das Argument der kritischen oder brutalen Sprache. Dagegen ist sie leicht in derselben Ideologie wie die Metapher zu verstehen, sie faßt wie diese die zusammenfließenden Symbole und verschleierten Begierden und die zufällige Begegnung der objektiven Formen zusammen. Im Gegensatz zu den poetischen Texten verfügt sie auch über einen Markt. Breton weiß das und, wenn er auch niemals versäumt, eine allzu auffällige Neigung zu bestrafen, sich einen Namen zu machen und Geld zu verschaffen, so ist er doch nicht überheblich genug, um die Malerei für eine reine poetische Beschäftigung ausgeben zu wollen. Die surrealistische Funktion der Tätigkeit als Maler rechtfertigt er mit denselben Argumenten wie die Metapher: so wie die Worte spielen und sich lieben, „ist das Auge im wilden Zustand vorhanden" („Der Surrealismus und die Malerei").

Die Unschuld der Kunst in einer Epoche zu preisen, in der die Kunst nur in ihrer Aufhebung, in ihrer Verwirklichung unschuldig sein kann, heißt, Dadas Bedeutung verkennen und den Warenfetischismus unterschätzen. Behaupten, daß „das Auge im wilden Zustand vorhanden ist", heißt, sich zweimal verfehlt rühmen. Erstens, weil zu dieser Zeit Werbung und Information – um nicht von den faschistischen Happenings zu sprechen – gelernt haben, sich den Zusammenstoß der Bilder zunutzezumachen und jeden nur möglichen Vorteil aus den freischwebenden Repräsentationen zu ziehen; weil es also vorauszusehen ist, daß die Macht die durch den Surrealismus bewirkte Erneuerung der Sehweise rekuperieren wird. Zweitens, weil es auf jeden Fall für eine Avantgarde erkennbar sein sollte, daß die

Organisation der sozialen Passivität in ihrem Bemühen darum, Polizei und Armee zu schonen, zum Konsum von immer lebendigeren und immer personalisierteren Bildern anreizt, so daß das Proletariat sich nur noch deswegen zu bewegen braucht, um die Bilder seines leblosen Glücks zu betrachten, und in seiner Passivität nur noch vor der abwechslungsreicheren Repräsentation seiner Träume in Entzückung geraten kann.

Als ein privilegierter Sektor des Surrealismus ist die Malerei auch der Sektor, der am meisten durch das rekuperiert worden ist, was die Soziologen „die Zivilisation des Bildes" nennen, um der Analyse der spektakulären Warengesellschaft aus dem Wege zu gehen. Jedoch muß Bretons sympathischer Vorschlag von 1929 – „Die Werte des Traumes haben endgültig die Oberhand über die anderen gewonnen und ich verlange, daß man denjenigen für einen Schwachkopf halte, der sich immer noch zum Beispiel weigert zu *sehen*, wie ein Pferd eine Tomate reitet" – unter dem Aspekt des Objekt-Bildes überprüft werden, das die Anziehungskraft der Ware kondensiert, die entfremdenden Beziehungen verschleiert, die die Ware zur Folge hat, und sie als reinen ideologischen Schein reproduziert.

Unbestreitbar hat der Surrealismus schon am Ende der zwanziger Jahre die Inflation des Schauens passiv über sich ergehen lassen. „Jeden Tag wird uns offen etwas anvertraut; unser Auge kann sich üben, sie ohne Vorurteil oder Zwang zu verstehen", meint Man Ray. Und der Tscheche Styrsky: „Meine Augen verlangen, daß man ihnen immer wieder Nahrung vorwirft. Sie verschlingen sie mit brutaler Gefräßigkeit. Und nachts verdauen sie sie im Schlaf."

Bei einem Spaziergang durch London sagte Marx zu Engels: „Das ist also *ihr* Westminster, das ist *ihr* Parlament!" Wie konnten die Surrealisten nicht verstehen, daß sie, wenn sie *ihre* Bauwerke malten (auch wenn sie durch die Bilder der Begierde verwüstet gewesen wären – was sie nicht einmal waren: es gibt nichts in der surrealistischen Malerei, das an „Von diesem Brot esse ich nicht" erinnern könnte), nichts anderes taten, als die Fassade der alten Welt neu zu verputzen? Der Vorwurf würde von selbst wegfallen, hätte der Surrealismus nicht so leidenschaftlich revolutionär sein wollen.

Wenn die Erinnerung an die dadaistische Radikalität nicht ganz und gar verdrängt wird, so führt sie nicht zu skandalerregenden Darstellungen, sondern zu Techniken, die aus der Malerei eine jedem zugängliche Kunst machen sollen. So erklärt zum Beispiel 1925 Max Ernst seine Entdeckung der „Frottage": *Von einer Kindheitserinnerung ausgehend, bei der eine imitierte Mahagoni-Vertäfelung gegenüber meinem Bett die Rolle des optischen Provokateurs einer Vision im Halbschlaf gespielt hatte, betrachtete ich bei regnerischem Wetter in einem Gasthaus am Meer die Maserung des stark ausgewaschenen Dielenbodens und war betroffen von der Kraft, die davon ausging. Ich beschloß, die symbolischen Ausdrucksmöglichkeiten dieser zwingenden Gewalt zu erproben; um meinen meditativen und halluzinatorischen Kräften zu helfen, machte ich eine Reihe von Zeichnungen der Dielen, und zwar legte ich Papierbogen darüber, wie es gerade kam, und rieb die Maserung mit weichem Bleistift durch. Aufmerksam betrachtete ich die so entstandenen Zeichnungen, ihre „dunklen Partien und die zarten Halbdunkel", und war überrascht von der plötzlichen Verstärkung meiner visionären Fähigkeiten und von der halluzinatorischen Folge von gegensätzlichen Bildern, die sich mit der Eindringlichkeit und Geschwindigkeit übereinanderschichteten, wie es Liebeserinnerungen tun.*

Neugierde und Staunen waren erwacht, und ich begann auf dieselbe Weise alle möglichen Materialien, die mir unter die Augen kamen, zu erproben: Blätter und ihre Adern, die ausgefransten Ränder einer Sackleinwand, die Pinselstriche eines „modernen" Gemäldes, einen abgespulten Faden usw. Meine Augen sahen darin menschliche Köpfe, verschiedene Tiere, eine Schlacht, die mit einem Kuß endet (die Windsbraut), das Meer und den Regen, Erdbeben, die Sphinx in ihrem Stall, kleine Tische rings um die Erde, die Palette Cäsars, falsche Positionen, einen Schal aus Eisblumen, die Pampas, ...".

Die „Frottage" wird sozusagen das Äquivalent zur automatischen Schrift. „Als Zuschauer", so fügt Ernst hinzu, „kann der gleichgültige oder leidenschaftlich interessierte Autor der Geburt seines Werkes beiwoh-

nen und die Phasen seiner Entwicklung beobachten." Anstatt die universelle Anwendungsmöglichkeit eines solchen Verfahrens hervorzuheben, betont Ernst die Umstellung des Malers zu einem passiven Zuschauer und legt mehr auf die Freude des Betrachtens Nachdruck als auf diejenige des Schaffens. Als ob der Maler irgendeine Gefahr dabei spüren würde, die Kunst wie ein Spiel zu behandeln; als ob die Künstler, je weiter die Malerei und die Skulptur ihre Zugehörigkeit zur Welt der Kindheit enthüllen und sich im Spielerischen entheiligen, sich in ihrer Würde – die diejenige der Ehre und des Profits ist – bedroht fühlen und nicht eher ruhen würden, als bis ihre Produkte das Gütezeichen des Heiligen tragen.

In dem von Oscar Dominguez erfundenen Verfahren des Abziehbildes, von dem Breton folgendes sagt, kann man auf dasselbe Bemühen hinweisen, das technische Erbe der dadaistischen Zersetzung auf eine „surrealistische magische Kunst" zurückzuführen:

„Seit langem versuchen Kinder, indem sie frisch mit Tinte bekleckste Papierblätter zusammenfalten, sich die Illusion bestimmter Existenzen und bestimmter Wesen aus der Tier- und Pflanzenwelt zu verschaffen, aber die elementare Technik, die man von ihnen erwarten kann, ist weit davon entfernt, die Möglichkeiten eines solchen Verfahrens auszuschöpfen. Insbesondere schließt die Anwendung einer nicht verdünnten Tinte jede Überraschung aus, was die „Konsistenz" betrifft, und sie erlaubt nur die Möglichkeit einer Konturzeichnung; dazu kommt noch, daß die Wiederholung von Formen, die zu einer Achse symmetisch sind, Eintönigkeit erzeugt. Gewisse Tuschezeichnungen von Victor Hugo scheinen seine systematischen Forschungen in die Richtung zu bezeugen, die uns interessiert: Von den unwillkürlichen, mechanischen Angaben, die diese Forschungen leiten, erwartet man offensichtlich Suggestionskraft ohnegleichen. Meist sind es aber nur Schattenbilder und Wolkengebilde. Oscar Dominguez' Entdeckung bezieht sich auf die Methode, die angewandt werden soll, um ideale Interpretationsfelder zu erzielen. Hier haben wir in seinem reinsten Zustand wieder den Zauber, den Arthur Rackhams Felsen und Weiden am Ende unserer Kindheit auf uns ausüben. Es handelt sich dabei

noch einmal um ein Rezept, das *jedem zugänglich* ist und in die „Geheimnisse der surrealistischen magischen Kunst" eingereiht werden sollte und wie folgt formuliert werden kann:

Damit Ihr Fenster nach Belieben die schönsten Landschaften dieser und sonstiger Welten zeigt, streichen Sie mit einem breiten Pinsel stellenweise mehr oder weniger verdünnte Deckfarbe auf ein Blatt atlasartiges Weißpapier, das Sie dann gleich mit einem ähnlichen Blatt bedecken, worauf Sie mit dem Handrücken einen mittelmäßigen Druck ausüben. Heben Sie langsam dieses zweite Blatt vom oberen Rand her an, wie das bei einem Abziehbild gemacht wird, und legen Sie es gegebenenfalls noch einmal auf und heben es erneut an, bis alles fast vollständig trocken ist. Das, was vor Ihren Augen liegt, mag vielleicht nur da Vincis alte Paranoikerwand sein, allerdings eine bis zur Vollkommenheit gebrachte. Es wird Ihnen zum Beispiel genügen, das gewonnene Bild nach dem zu betiteln, was Sie bei einiger Entfernung in ihm entdecken, damit Sie sicher sein können, daß sie sich auf die persönlichste und gültigste Weise ausgedrückt haben."

Auch die Technik der Entwendung geht in die Alchimie der Gruppe der surrealistischen Maler über, sie wird zur „Geheimlehre", während sie in all ihren Formen zum Gemeingut hätte gemacht werden sollen.

Die gern im vorsichtigen Sinne des Wortes unpolitische Partei der Maler bildet mit den Neo-Literaten die rechte Fraktion des Surrealismus. Außer einigen mittelmäßigen Epigonen haben die meisten surrealistischen Maler „es zu etwas gebracht"; nur wenige haben sich ein Gewissen aus den Mitteln dazu gemacht und viele haben nicht gezögert, die Gruppe nach der Periode ihrer Lancierung oder in dem Augenblick zu verlassen, in dem die Hunde der alten Welt ihnen Futter anboten.

In dem Maße, in dem der Surrealismus das Projekt der Aufhebung der Kunst von Dada geerbt hat (das er aber auf der Ebene der Abstraktion behandelt hat), ist es wohl richtig, zwei nicht surrealistischen Malern – Chirico und Klee – das unbewußte Gedächtnis anzurechnen, das in die bedeutungsvollsten Werke die beängstigende Szenerie unserer Verdinglichung und die Rückkehr zu den Quellen der Schöpfung einführt.

Besser als Chirico – der sehr füh in die Altersschwäche flüchten wird, wie Rimbaud nach Harar – hat keiner das Überhandnehmen der *Dinge*, das Wuchern der Szenerie aus Stuck, das Fortschreiten der menschlichen Abwesenheit, das Verschwinden der Gesichter und die wachsende Angst in den Schundgegenständen und den Theatermaschinerien begriffen. Keiner hat besser als Klee, dessen Intelligenz immer wach bleibt, die Bewegung der Schöpfung in ihrer Frische und Spontaneität begriffen; sein Werk, wie das von Péret, könnte eines Tages für das beste Buch gehalten werden, das den Kindern zum Verständnis der vergangenen Kultur zur offenen Verfügung steht. Die surrealistische Malerei hat ihr Lager zwischen diesen beiden Grenzen und dem dadaistischen Abgrund aufgeschlagen. So verleiht Max Ernst Chiricos Angst die Szenerie von Steinbildungen und der üppigen Pflanzenwelt; Miro malt wie Klee, aber auf falsche, kindische gesellschaftlichere Art; Tanguy hat die Zwangsvorstellung eines globalen Neuanfangs, einer neuen Schöpfung der Welt, die von Urelementen ausgeht; als derjenige, der sich am meisten um das Bild als eine poetische Metapher kümmert, entspricht Margritte der Vorstellung eines Fensters am besten, das in jedem Augenblick eine seltsame Alltäglichkeit und ihre Gegenstände zeigt, von deren Humanisierung jeder Mensch träumt.

Auf der Seite der „Literaten" stößt Picasso, dieser unermüdliche und langweilige Lappalienschöpfer, dem es gelungen ist, „uns durch die überflüssige Vielfalt seines Werkes kleinzukriegen," auf den listigen Dali, dessen Werk zu Ehren der Schwachsinnigkeit, des Zerfallens und der Ohnmacht außerordentlich gut zur Aufweichungsfunktion der spektakulären Gesellschaft paßt und ihm die Unterstützung der hohen Beamten der Kultur und der Information zusichert.

Von einem gewissen Standpunkt aus ist Dali das beste Beispiel für den Erfolg und den Bankrott des Surrealismus – für das Scheitern der Kreativität als eines revolutionären Elements und den Erfolg der vollkommenen Anpassung an die alte Welt. Da der Surrealismus weder die von allen gemachte Poesie noch die herrschende Schweinerei entschlossen wollte, hat er beide in einer jämmerlichen Reinkultur ge-

erbt. Alle seine Reden waren Trostreden, deren zunehmendes Pathos und dringlichere Zuhilfenahme des Nebels der Magie verständlich sind, wenn man hört, wie Breton gegen die Dinge der Vernunft die Schaffung jener Maschinen verlangt, die „sehr kunstvoll konstruiert sein sollten und ohne Gebrauch bleiben würden" und seitdem von Tinguely unter anderen hergestellt worden sind, ohne daß die Vernunft der *Dinge* je aufhört, sich zu verstärken – ganz im Gegenteil; schließlich zögert Jean Schuster 1969 nicht zu schreiben: „Alle Bilder sind gefährlich, da sie die Ideen in Umlauf bringen."

Vom surrealistischen Film ist nicht viel mehr zu sagen, als daß seine beiden Meisterwerke „Der andalusische Hund" und „Das goldene Zeitalter" (eines Tages muß man in Frankreich „Dreams that money can buy", den Film von Man Ray, Richter und Ernst, entdecken) einen tiefen Einfluß auf die Filmkunst ausgeübt haben. Im „Goldenen Zeitalter" ist eine Gewalt erhalten geblieben, die zwar im Ästhetizismus verhüllt war,aber als gutes Zeichen für Folgeerscheinungen gelten konnte, in denen der surrealistische Film eine furchtbare Agitations- und Entmystifizierungskraft erreicht hätte, wäre er von der Perspektive der Malerei abgerückt. Von den beiden Autoren ist Dali das geworden, was man weiß, und Bunuel das, was man von einem Filmtechniker befürchten konnte, der stolz darauf ist, ein solcher zu sein.

V. KAPITEL

DIE WENDUNG ZUM MYSTIZISMUS

1. DIE RESAKRALISIERUNG

Nachdem die Einheit des gesellschaftlichen und religiösen Mythos zerbrochen wurde, in die die emporkommende bürgerliche Macht mit den Waffen der Kritik und der Kritik der Waffen eine Bresche geschlagen hatte, empfand die neue herrschende Klasse die dringende Notwendigkeit, eine solche Organisation des Scheins wieder instandzusetzen, die ihre Funktion als ausbeutende Klasse durch die universelle *Repräsentation* der besonderen, für die Geschäfte unentbehrlichen Freiheiten rechtfertigen kann. Der polypenartige Aufschwung der Wirtschaft, des Nervenzentrums der Bourgeoisie und später der sozialistischen Staatskaste, ließ sich schlecht mit der Zuflucht auf einen Gott, auf eine geheimnisvolle Einheit vereinbaren, die übrigens die gesellschaftliche Atomisierung weder hätte wieder lebendig machen noch erhalten können.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat die Kunst, die vom allgemeinen Wirtschaftssystem als Ware einverleibt worden ist, nur noch die Wahl zwischen der Aufhebung, das heißt ihrer Verwirklichung als Lebensstil einer Gesellschaft ohne Hierarchie, und einem langsamen Absterben. Dada hat das Bewußtsein des Negativen und nicht dasjenige der Aufhebung, der Surrealismus hat das Bewußtsein der notwendigen Aufhebung aber nicht dasjenige des Negativen. In den beiden Fällen sind die Würfel falsch, aber der Surrealismus trägt die historische Verantwortung für einen reaktionären Versuch – und zwar den, der Kunst ein Leben zurückgeben zu wollen, das sie nicht mehr hat und dessen Erinnerung selbst sie nicht mehr besitzt (wir haben gesehen, welchen Wert die surrealistische Kunst dem Anklammern am Leben und dem andächtigen Sammeln der großen Namen und Momente der Vergangenheit beimißt).

Je weiter die revolutionäre Illusion am frühen Morgen des Stalinismus verschwindet, je weiter sich aber

auch die unvermeidliche Rekuperation durch die spektakuläre Warengesellschaft von all dem durchsetzt, was die Aufschrift der Kunst trägt, desto mehr schrumpft der Surrealismus auf den Höhen des reinen Geistes zusammen. Von seiner für alle Winde der alten Welt offenen Burg aus träumt er davon – so wie die Romantiker, als sie im Schatten der Börse, der Banken und der Fabriken das idyllische Mittelalter neu erfanden – dem spektakulären Elend die Macht eines Mythos entgegenzusetzen, der von der religiösen Idee gereinigt sein würde, seine Kraft aber aus einer Resakralisierung der menschlichen Beziehungen nach dem Vorbild Resakralisierung der Kunst schöpfen würde.

Nur mit Mühe hätte man die Geschichte mehr verachten können. Nicht, daß ein solches Projekt nicht eine Zeit lang zu verwirklichen gewesen wäre: so hatten z.B. die Nazis in einer streng entgegengesetzten Richtung (indem sie all das resakralisierten, was die Surrealisten besudelten – Vaterland, Rasse, Armee, Führer, Staat usw.) eine ähnliche Operation der Rückkehr zu den mythischen Bedingungen versucht. Wie konfus die Surrealisten auch immer sein mochten, sie blieben doch weiter Anhänger sowohl der Zerstörung des Privatkapitalismus als auch der Liquidierung des Staatssozialismus; sie hatten die Hoffnung auf den „Endkampf" nicht aufgegeben und sie lehnten sich aufrichtig gegen all das auf, was die Ausbeutung des Proletariats aufrechterhielt und modernisierte.

Die Positionen des Surrealismus in der Nachkriegszeit gehen von einer Verzweiflung an der Geschichte aus, die sich durch die wiederholten Mißerfolge der Arbeiterbewegung rechtfertigen ließ, von der der Surrealismus passiv erwartet hatte, daß sie durch die Revolution seine eigenen Widersprüche lösen würde.

Darüber spricht sich im übrigen Breton 1942 im „Prolegomena zu einem Dritten Manifest des Surrealismus oder nicht" aus. Es gibt den Bankrott der sogenannten „Emanzipierungs"systeme: „So sehr ich dazu fähig bin, einem Wesen, das ich schön finde, alles abzufordern, so viel fehlt daran, daß ich das gleiche Vertrauen in jene abstrakten Gebilde setze, die man Systeme nennt. Vor ihnen erlischt meine Begeisterung, die Triebfeder der Liebe wirkt offensichtlich nicht mehr. Ich kann verführt

werden, gewiß, aber niemals so weit, daß ich mir die verwundbare Stelle dessen verhehlte, was ein Mann wie ich als wahr bezeichnen kann. Liegt diese verwundbare Stelle auch nicht notwendigerweise auf der Linie, die mir noch zu seinen Lebzeiten von einem Lehrer klärend aufgezeigt wird, so taucht sie für mich früher oder später doch immer auf der von anderen fortgeführten Linie auf."

Er erklärt den Bankrott, ohne im geringsten auf die Kritik der hierarchischen Organisation hinzudeuten und ohne die Rekuperationsmechanismen zu erörtern: „Je größer die Macht eines solchen Mannes ist, desto mehr sieht er sich eingeschränkt durch die Unbeweglichkeit; eine Unbeweglichkeit, die aus der ihm gezollten Verehrung der einen und aus der unermüdlichen Aktivität der anderen resultiert, die die durchtriebensten Mittel nicht scheuen, um ihn zu ruinieren. Doch abgesehen von diesen beiden Ursachen des Niedergangs neigt vielleicht doch jede große Idee dazu, sich entscheidend zu verändern, sobald sie dazu gebraucht wird, sich mit Geistern abzufinden, die ganz anderer Dimension sind als der, dem sie entsprang."

Es gibt auch den Bankrott der Freunde: „Selbst der Surrealismus sieht sich nach zwangzigjähriger Existenz von allen Seiten bedroht – der Preis für alle Gunst, allen Ruhm. Alle Vorsichtsmaßnahmen, die getroffen wurden, um die Integrität im Innern dieser Bewegung zu wahren – und die allgemein als übertrieben streng angesehen wurden –, hatten indessen weder das falsche Zeugnis eines tobenden Aragon verhindern können noch die pikaresk verpackte Hochstapelei des Neo-Falangisten-Nacht-Tisches vom Schlage eines Avida Dollars."

Bitterkeit über die allgemeine Entfremdung der Bewegung: „Es ist schon so weit gekommen, daß der Surrealismus für alles herhalten muß, was offen oder nicht in seinem Namen unternommen wird, von den tiefsinnigen „Tees" in Tokio bis zu den üppigen Schaufensterdekorationen der Fifth Avenue, obgleich Japan und Amerika miteinander im Krieg liegen. Was sich in einer bestimmten Richtung tut, hat recht wenig mit dem gemein, was man ursprünglich gewollt hat. Selbst die hervorragendsten Männer müssen sich damit abfinden, nicht so sehr von einem strahlenden Nimbus umgeben zu gelten, als vielmehr gefolgt von einer langen Spur im Staube."

In Bretons Verwirrung von 1942 klingt noch zum großen Teil die Verzweiflung mit, die Artaud 1925 empfand. Etwas leichtfertig erklärt Victor Crastre, warum Artaud damals so wenig bereit war, sich mit den „Clarte"-Leuten zu treffen: „Seine krankhaft-leidenschaftliche Neigung zur Selbstzerfleischung, sein Hang zum Scheitern und sogar zum Unheil machten ihm jede Suche nach einer sozialen Form der Revolte, jede Vorstellung einer optimistischen Absicht der Weltveränderung unmöglich" („Das Drama des Surrealismus"). Im Gegenteil kann man sich fragen, ob seine Bestimmung zum Scheitern nicht von einer intuitiven Ablehnung der Geschichte in einer Zeit herrührt, in der die Geschichte anscheinend zum Monopol der Bolschewiki geworden ist. Gegenüber dem mit einem Schlag im Namen des Proletariats selbst der menschlichen Emanzipation aufgezwungenen Stillstand war es ziemlich verständlich, daß ein hellsichtiger aber isolierter Geist – der auf jeden Fall von all dem getrennt war, was von der linken Opposition zum Bolschewismus übrigblieb – das Bewußtsein der Geschichte als das Bewußtsein der Leere und des Nichts jeder individuellen Geschichte verstand.

Zu dieser Zeit schickt sich Artaud dazu an, allein eine Richtung einzuschlagen, in die Breton später unter viel weniger dramatischen Umständen die surrealistische Bewegung treiben wird. Dem tragischen Mythos, den er ausarbeitet, um den Zustand der Trennung mit sich selbst ertragen zu können, muß Artaud entgegentreten, ohne zumindest das hinter sich zu haben, was der Surrealismus gemacht hat, d.h. eine bestimmte, untrennbar kollektive und individuelle Geschichte, wie entfremdet sie auch immer gewesen sein mag. Sein Entschluß ist gefaßt, als er in „Le Pèse-nerf" („Die Nervenwaage") schreibt: „Mich der Metaphysik gegenüberzustellen, die ich mir selbst gemäß dem Nichts gebildet habe, das ich in mir trage", und ein Satz aus seinem, in der 3. Nummer von „La Revolution surréaliste" veröffentlichten Text – „Durch die Spalten einer von nun an unlebbaren Wirklichkeit spricht eine absichtlich sibyllinische Welt" – deutet an, auf welche Entzifferungsarbeit er sein Leben verwenden wird.

Kurz danach wendet sich die Gruppe des „Grand Jeu" („Großen Spiels") derselben gequälten Hoffnung auf ei-

ne mythische Erneuerung zu, um sich in die esoterischen Lehren, in Zen oder in Gurdjieffs Zauber zu verirren. Jedoch ist der Surrealismus besser bewaffnet, als er sich wieder auf die Wege der mystischen Abkapselung begibt. Er ist, wenn man so will, mit einer größeren Anzahl an Mißerfolgen bewaffnet.

Zunächst hat er, als er der Kunst unter die Arme gegriffen hat, die Notwendigkeit des Heiligen, die Bedeutung der Magie, den Geschmack des Geheimnisses und die Verlockungen der esoterischen Lehren kennengelernt. Er hat sie bis zu einem bestimmten Punkt ausgeübt, wobei er sich jedoch in erster Linie weiter für das Abenteuer der Liebe, den Ausdruck des Traumes, die Schöpfung, das alltägliche Leben und die Revolution interessierte.

Nur wird das Wesentliche im Surrealismus durch den Kompromiß mit der Kommunistischen Partei bedroht. Das geht so weit, daß Breton 1929 schreiben muß: „Ich sehe nicht ein, und sollte das einigen geistig beschränkten Revolutionären mißfallen, warum wir es unterlassen sollten, die Probleme der Liebe, des Traumes, des Wahnsinns zu erörtern, insofern wir diese von demselben Standpunkt aus betrachten, von dem sie – so wie wir auch – die Revolution betrachten..."

Es ist einer der Hauptfehler des Surrealismus – der sich nicht durch die durchaus ideologische Natur dieser Bewegung entschuldigen läßt –, das globale revolutionäre Projekt dem Bolschewismus überlassen zu haben, der niemals etwas anderes gemacht hat, als es schlechthin in der Logik von Lenins Texten preiszugeben.

Wenn Breton in dem nicht nachgibt, was er mit Recht für wesentlich hält, so empfindet er wenigstens den Bruch mit den Parteikommunisten als eine Abkehr von den historischen Möglichkeiten, die sich den privilegierten „Momenten" des alltäglichen Lebens bieten. Gerade in diesem Augenblick tritt recht auffallend die Ideologie mit ihrer Umkehrungskraft zutage. Die niemals als Grundlage der wirklichen revolutionären Bewegung behaupteten subjektiven Forderungen werden zu den abstrakten Angaben einer Ideologie, die durch die praktische Kritik der wirklichen Geschichte aufgelöst worden wäre, die aber die leninistisch-stalinistische Ideologie als eine *solipsistische Ideologie* bestätigt, indem sie sie von ihrer revolutionären Pseudo-Praxis (derjenigen der Bürokraten) trennt.

Für den Revolutionär kommt die Verzweiflung in dem Moment zur Erscheinung, in dem sich die wirkliche Bewegung in eine Ideologie verwandelt. Für den Surrealisten als einen Ideologen kommt zu der Verzweiflung, die er als Kandidat zum Berufsrevolutionär dunkel empfindet, diejenige eines Ideologen hinzu, der von der herrschenden revolutionären Ideologie – im hiesigen Fall dem Bolschewismus der dreißiger Jahre – verstoßen worden ist. Es versteht sich also, daß ihm keine andere Wahl bleibt als der entschlossene Sprung in die Mystik seiner angenommenen und verdrängten Optionen.

Der Surrealismus hat die Mystik des Lebens und der Entladung gewählt, so wie der Nationalsozialismus infolge eines Vorgangs, in dessen Verlauf das deutsche Volk für einen bestimmten Sprung ins Irreale empfänglich wurde, die Mystik des Todes und der Verdrängung predigte.

Das hatte Bataille gut verstanden, als er vorschlug, die lebendigen Kräfte des Surrealismus in den Kampf gegen den Faschismus und die antifaschistischen Fronten stalinistischer Hörigkeit zu werfen. Diese übrigens fragwürdige Idee war nur von kurzer Dauer.

Der Augenblick war gekommen, Artauds einstige Stimme zu hören:

„Schluß mit den Sprachspielen, den Syntaxkunstgriffen, der Taschenspielerei und den Formeln! Jetzt muß das große Gesetz des Herzens gefunden werden, ein Gesetz, das kein Gefängnis ist, sondern ein Wegweiser für

den im eigenen Labyrinth verirrten Geist."

Außerdem entsprach der metaphysische Kurs nicht nur individuellen Verwirrungen und besonderen Umständen. Die an der politischen Debatte wenig interessierte Malerfraktion hatte erleichtert zugesehen, wie der Surrealismus den Weg der Mystik einschlug. Da sie dem Gedanken der schöpferischen Magie zugeneigt war, hatte sie alles zu gewinnen bei einer Aufwertung des Mythos um die Idee der Schönheit und der als eines Spiegels des Wunderbaren dargestellten Kunst herum. Über diesen Umweg konnten sich die Maler ganz der Ästhetik widmen und doch dabei die Beschuldigung von sich weisen, dem Ästhetizismus zu verfallen. Gewiß ist ihr Einfluß auf die surrealistische Wahl nicht unwesentlich gewesen.

Wie dem auch sei, kennzeichnet 1942 die Veröffentlichung der „Prolegomena zu einem Dritten Manifest des Surrealismus oder nicht" den Übergang zur rein metaphysischen Ebene. Vor allem gegen Ende gibt dieser Text den Ton für die neue Orientierung an und drückt recht gut die Verwandtschaft mit den Zielen aus, die Artaud sich gesetzt hatte. Unter dem Titel „Die großen Transparenten" schreibt André Breton: „Der Mensch ist vielleicht nicht das Zentrum, der Zielpunkt des Universums. Man darf vermuten, daß es in der Hierarchie des Lebens noch Wesen über ihm gibt, deren Verhaltensweisen ihm ebenso fremd sind wie seine Verhaltensweisen, sagen wir, der Eintagsfliege oder dem Wal. Nichts stellt sich der Annahme entgegen, daß diese Lebewesen seinen Sinnesorganen völlig unfaßbar sind dank einer Tarnung, wie immer man sich diese auch vorstellen mag – allein die Gestalttheorie und das Studium der tierischen Mimese bieten jedenfalls Anhaltspunkte dafür. Es steht außer Zweifel, daß sich dieser Idee das weiteste Feld der Spekulation eröffnet, wenngleich sie dem Menschen den bescheidenen Platz zur Interpretation seines eigenen Universums anweist, den eine Ameise in den Augen des Kindes einnimmt, das den Ameisenhaufen, in den es soeben getreten ist, von oben betrachtet. Wenn man die Verheerungen eines Zyklons betrachtet, denen der Mensch hilflos als Opfer oder Zuschauer ausgeliefert ist, oder die des Krieges, für die man uns die bis zum Überdruß wiederholten unzureichenden Erklärungen liefert –: dann wäre es nicht unmöglich, in einem breitan-

gelegten, stets zu den kühnsten Folgerungen bereiten Werk der Struktur und Verfassung solch hypothetischer Wesen bis zur Wahrscheinlichkeit nahezukommen, welche sich uns bereits dunkel in der Angst und in der Empfindung des Zufalls bekunden.

Ich glaube darauf hinweisen zu müssen, daß ich hier nicht weit entfernt bin von Novalis' Zeugnis: „Wir leben eigentlich in einem Tiere –, als parasitische Tiere. Die Konstitution dieses Tieres bestimmt die unsrige, et vice versa", und daß ich mich nur in Übereinstimmung befinde mit dem Gedanken von William James: „Wer weiß, ob wir in der Natur nicht einen ebenso kleinen Platz einnehmen neben Wesen, die wir nicht ahnen, wie unsere Katzen und Hunde, die mit uns im Hause leben?" Selbst die Gelehrten widersprechen nicht alle dieser Auffassung: „Um uns treiben vielleicht Wesen, die nach dem gleichen Prinzip wie wir gebaut, aber doch verschieden sind, Menschen zum Beispiel mit rechtsdrehenden Eiweißen." So Emile Duclaux, ehemaliger Direktor am Institut Pasteur (1840–1904). Ein neuer Mythos? Diese Wesen, soll man sie darin bestärken, Wahngebilde zu sein, oder ihnen Gelegenheit geben, sich uns zu entdecken?"

Wie phantastisch Bretons Hypothese auf den ersten Blick auch immer erscheinen mag, bringt sie doch Licht in die letzte Periode des Surrealismus. Sie folgt aus einem Entschluß, der demjenigen Nietzsches gleich ist, als er zum „amor fati" – zur Liebe zum eigenen Schicksal aufforderte. Sie bestimmt, daß die Wahl zwischen der Fügung in die elenden Zufälle der Alltäglichkeit und dem Entschluß zu treffen ist, den geheimnisvollen Kräften zu gehorchen, die sich als Glücks- und Unglücksanteil in die Leistungen des individuellen Willens einschalten.

Es kommt nicht so sehr darauf an, diese Kräfte – bei denen man gut sehen kann, mit welcher Heuchelei die von ihren materiellen und geschichtlichen Verwirklichungsmöglichkeiten getrennte individuelle Subjektivität sie erfindet und dabei so tut, als ob sie sie entdecken würde – durch Riten für sich zu gewinnen (nach der religiösen oder magischen Methode), als sie durch eine geduldige Abklärung aller Fähigkeiten und aller Sinne sichtbar werden zu lassen. Das war das Ziel der Operationen der Alchimisten, danach suchten die Esoteriker, die

von nun an massenhaft das surrealistische Pantheon betreten.

Wenn man diesen Text analysiert, zeigt sich gleich, daß Breton die Ewigkeit der menschlichen Entfremdung und deren Unlösbarkeit implizit voraussetzt. Auf diese Voraussetzung gründet er den Widerspruch, den Konflikt zwischen der Posivität der heiligen Entfremdung, die der Mythos in seiner abstrakten Kohärenz verhüllen würde, und der Negativität der gegenwärtigen Entfremdung als einer unmittelbaren Angabe unseres Überlebens in der spektakulären Organisation.

So ergreifen die Surrealisten zu einer Zeit für den Mythos Partei, in der er nicht mehr existiert, und gegen das Spektakel, das überall herrscht. Also: Don Quixote gegen den sozialen Wohnungsbau! Nichts kann in dieser Zeit der Veränderung die Erinnerung an Cervantes' Helden besser wachrufen als diese letzten Ritter, die zwischen dem Teufel der totalen Freiheit und dem Tod der Kultur ihren Weg gehen.

Alternden, durch Mißerfolge gelähmten und dennoch durch eine unerschütterliche Begeisterung beseelten Menschen bot die parallele und gedanklich zugängliche Welt der Götter und Helden der Mythologie und der Legenden das geistige Abenteuer, die konkrete Tätigkeit des Zeichenschöpfers und -entdeckers, die Erfindung und die Lobpreisung dunkler Führer, Schmelzofen aller Hohen Werke des Möglichen.

Der präziseste Punkt der Analogie läßt sich leicht in der keltischen Welt und Heldensage entdecken, die die Surrealisten glühend bewundern. Um sich davon zu überzeugen, genügt es, das zu lesen, was Jean Markale über das keltische Heldengedicht schreibt:

„Es ist zuerst die *Suche* – und zwar auf jedem Gebiet und insbesondere die Suche nach dem Gleichgewicht im Menschen, nach seinem Glück innerhalb einer vollkommenen Harmonie mit der Natur. Das Glück kann aber erst nach einer ganzen Reihe von Prüfungen erreicht werden, die gewaltsamen, harten und blutigen Prüfungen des Lebens: dann weiß der Mensch, er kennt die wunderwirkende Formel, die es ihm möglich macht, seinem Schicksal gegenüberzutreten. Denn keiner kann ihn diese wunderwirkende Kraft lehren, er allein kann sie geduldig entziffern, auf den Wegen, die er durchzieht, in den

Schlachten, in denen der Tod umgeht, in dem Sieg, der in seinen Händen liegt.

Dann gibt es auch die Suche nach der Frau, der Auserwählten, nach derjenigen, die manchmal verschiedene Gesichter annimmt, um den Mann besser irrezuführen, um ihn seinen Wert besser beweisen zu lassen und ihn besser zu verwandeln. Denn die Frau ist in den bretonischen Heldengedichten notwendigerweise eine Fee, eine Göttin: sie besitzt Kräfte, die kein Mann ihr entreißen kann und die sie gibt, wenn sie will und demjenigen, den sie auserwählt hat. Denn die Frau ist immer eine Gebieterin, auch wenn sie nur eine bescheidene Magd ist, eine dieser geheimnisvollen *Jungfrauen*, die in einem plötzlich aus dem Dunkel aufgetauchten Schloß erscheint, und die am folgenden Morgen im Nebel der Erinnerungen verschwindet.

Dann gibt es noch das, was man die Suche im Jenseits nennt, die Suche nach den Schätzen dieses Jenseits, die nicht sehr weit entfernt ist, da sie überall existiert – dort, wo der Weg abbiegt, in ein Tal mit emporragender Burg, in der Lichtung eines Waldes, auf einer Anhöhe, auf die manchmal das Gewitter niedergeht und die Landschaft mit seinen vielfachen fahlen Schimmern verwandelt. Es ist die permanente Höllenfahrt, die Fahrt in die tiefsten Abgründe des Menschen nach dem dunklen Land seines Bewußtseins, seiner Phantasie und seines Traums. Und man kommt immer wieder von dieser Fahrt zurück, da der Geist die Materie immer wieder besiegt. Der Tod selbst existiert nicht, er wird negiert. König Arthur schläft auf der Insel Avallon oder in irgendeiner Erdenhöhle: er wird zurückkommen."

(„Das keltische Heldengedicht in der Bretagne")

Alle der keltischen Literatur eigenen Elemente bilden das Grundmaterial, auf dem der Surrealismus der Nachkriegszeit davon träumt, ein neues mythisches Bild zu errichten. Es sind Themen, die schon am Anfang der Bewegung samt ihrer Komponente des Heiligen vorhanden waren. Die Wendung zum Jenseits und die Immanenz des zu lebenden Mythos nehmen die Liebe, den Traum, den Wahnsinn, die Kindheit, das wilde Auge, die Koinzidenzen im Mineralreich, die Tradition der Alchemie, die Kunst Ozeaniens, der Inder, der Kelten, das mediumistische Experiment, den Automatismus usw. wieder auf,

rühren das Ganze zusammen und reißen es in einen vereinheitlichenden Wirbel mit.

Als Breton Fourier entdeckte, sah er in seinem Werk vor allem „die auf der Analogie zwischen den menschlichen Leidenschaften und den Produkten der drei Naturreiche beruhende hieroglyphische Interpretation". In „Über den Surrealismus in seinem lebenswichtigen Teil" (1953) präzisiert er:

„Dann kann er (der Geist) zwar fragmentarisch aber wenigstens *durch sich selbst* bestätigen, daß „alles, was oben ist, dem gleicht, was unten ist" und alles, was innen ist, dem gleicht, was außen ist. Von da aus bietet sich ihm die Welt wie ein Kryptogramm, das nur insoweit unentzifferbar bleibt, als man in der akrobatischen Gymnastik unerfahren ist, die es ermöglicht, nach Belieben von einem Turngerät zum anderen überzugehen."

In der allgemeinen Umstellung der surrealistischen Werte, die durch die Hoffnung beseelt wird, eine zu neuen Aktionsformen anregende mythische Struktur zu gründen, bleibt die Stellung gegenüber der Sprache und insbesondere die poetische Intuition von großer Wichtigkeit:

„Diese (die poetische Intuition), die im Surrealismus endlich in wildem Zustand walten kann, will sich nicht nur alle bekannten Formen aneignen, sondern auch kühn neue Formen schaffen – anders gesagt: sie will in der Lage sein, alle Strukturen der Welt – offenbarte oder nicht offenbarte – zu verstehen. Durch sie allein werden wir mit dem Faden versehen, der uns wieder auf den Weg zur Gnosis bringen kann als der Erkenntnis der „im ewigen Geheimnis unsichtbar sichtbaren" übersinnlichen Wirklichkeit."

Der Surrealismus, der wegen seiner ideologischen Natur keinen Zugang zur kritischen Sprache haben kann und sich dadurch gleichzeitig jede Wirksamkeit der Kritik der herrschenden Sprache versagt, behauptet sich deshalb als die Suche nach dem ursprünglichen magischen Kern, nach dem, was man die Sprache der Götter nennen könnte:

„Das Wesentliche für den Surrealismus" – so Breton – ist es gewesen, sich davon zu überzeugen, daß man die Hand auf den „Rohstoff" (im alchemistischen Sinne)

der Sprache gelegt hatte ... auf so etwas wie die Sprache in rohem Zustand: auf dem die Trennung zwischen dem *Sprechen* und dem *Sagen* noch nicht durchgeführt worden wäre (...) Der Geist, der eine solche Operation denkbar macht, ist kein anderer als derjenige, der von jeher die okkulte Philosophie beseelt hat."

In den vierziger Jahren kam der Maler Wolfgang Paalen zu demselben Schluß über die Sprache der Malerei. Indem er die Frage „Was malen?" stellte, schlug er der künstlerischen Suche „die direkte Sichtbarmachung der Kräfte" vor, „die uns bewegen und berühren", das, was er „eine plastische Kosmogonie" nannte.

Die Verwandtschaft der um 1925 von Desnos und Crevel in ihrem mediumistischen Schlaf diktierten Texte mit der Ausdrucksweise der alchemistischen Schriften stellte sich jetzt mit größerer Deutlichkeit heraus. Der Surrealismus sah darin den Beweis für seine Verbindung mit der esoterischen Strömung.

In der so auf mythische Weise wiedergewonnenen Einheit der Sprache und der Welt werden die Tatsachen gleich, sie fügen sich aneinander und entsprechen sich. Die warnenden Mitteilungen, der objektive Zufall und alle im Surrealismus immer latenten Formen des Okkultismus ziehen stärker die Aufmerksamkeit auf sich.

Schon früher war Breton die Genauigkeit aufgefallen, mit der sein Gedicht „Sonnenblume" die Umstände einer Liebesbegegnung vorhersagte:

„Die Reisende, die beim Anbruch des Sommers durch die Hallen schlich
Ging auf den Zehenspitzen
Am Himmel rollte die Verzweiflung ihre großen so schönen Aronstäbe auf
Und in der Handtasche war mein Traum dieses Riechsalzfläschchen
Das allein Gottes Patin an der Nase gehalten hat
Die Betäubung breitete sich wie Beschlag
Im Rauchenden Hund
Wo das Für und das Gegen eben hereingekommen waren
Die junge Frau konnte sie nur schlecht von der Seite sehen
Hatte ich mit der Botschafterin des Salpeters zu tun

Oder der weißen Kurve auf schwarzem Grund die wir Denken nennen ....“

Breton erwähnte weitere verwirrende Koinzidenzfälle von Umständen: so zum Beispiel Chirico, der, als er Apollinaires Porträt malte, lange vor dessen Verwundung die Schläge mit einem Ring versah, die der Dichter nach seiner Trepanation später unter einer Lederscheibe verbarg, oder die große Anzahl Bilder, in denen Victor Brauners Zwangsvorstellung von einer Augenverstümmelung zum Ausdruck kommt und der Unfall, bei dem kurz danach der Maler ein Auge verlor. Von nun an stehen all diese Tatsachen innerhalb einer Einheit, für die es kein besseres Vorbild als den Traum gibt.

Der nacherzählte oder analysierte Traum wurde zum literarischen Gegenstand oder zur Übung für einen gewöhnlichen Freudianismus. Mit der Ausnahme von Ferdinand Cheval, der sich daran gemacht hatte, seinen Traum eines Idealpalastes aufzubauen, fand die Perspektive einer praktischen Verwirklichung kaum ein anderes Echo im Surrealismus als vage Prophezeiungen: „Der zukünftige Dichter wird den deprimierenden Gedanken der unheilbaren Trennung zwischen der Aktion und dem Traum überwinden“ („Gekürztes Wörterbuch des Surrealismus“, 1938). Der Widerspruch wurde durch die abstrakte Kohärenz der mystischen Perspektive gelöst. Einerseits ist der Traum dieser wunderbare Mikrokosmos, der für jeden erreichbar ist – gemäß Paracelsius‘ Rat: „Jeder sollte seine eigenen Träume aufmerksam betrachten, denn jeder ist sein eigener Interpret“. Er ist der individuelle Einweihungsweg zur „Praxis“ des Mythos, der andererseits zu einer allumfassenden Wahrnehmung führt, wie derselbe Paracelsius in seiner „Philosophie occulta“ schreibt: „Denn ich sage Euch, es ist möglich, alles im Geist zu sehen“. So wird der Mythos zur idealen Bedingung einer Entfaltung des Traumes, zur unwirklichen Wirklichkeit der Grundeinheit des Ichs und der Welt. Es ist der Zustand, von dem Karl-Philip Moritz in seinem „Tagebuch eines Geistersehers“ sagt: „... das unsagbare Glück, mich außerhalb von mir selbst zu sehen“, den er weiter so präzisiert: „Ich hatte jeden Ortssinn verloren – ich war nirgendwo und über-

all. Ich fühlte mich befreit oder ausgestoßen von der Ordnung der Dinge, ich brauchte den Raum nicht mehr."

Vielleicht verleiht Benjamin Péret diesem System des Traumes noch einmal seinen bedrohlichsten Charakter, sowie den Punkt seiner Aufhebung – die innere Notwendigkeit seiner objektiven Verwirklichung – wenn er schreibt: „Am vergangenen 20. Mai vormittags in einem von dunklen Bildern von der aragonischen Front, die ich drei Wochen vorher verlassen hatte, durchzogenen Halbschlaf, hörte ich folgenden Satz, der mich plötzlich weckte: ‚Durrutis Ei wird sich öffnen'." Hier darf man nicht daran zweifeln, daß in Perets Geist jeder Entschluß gefaßt wurde, um die Voraussage des Traumes zu verwirklichen (oder damit andere sie eines Tages verwirklichen).

Das Forschen nach den Grenzen und den Möglichkeiten des Menschen muß wiederum die Folgen des Übergangs zur mystischen Anschauung erfahren. Das Experimentieren mit dem Menschlichen neigt dann dazu, mit der Läuterung des Ichs im alchimistischen Hohen Werk verwechselt zu werden. Diese ontologische Verschiebung wird im Zeichen des Inneren-Äußeren und in dem Bild einer kosmischen Einheit durchgeführt, die frei vom anthropozentrischen Gedanken ist und in der die Kräfte der Mineral-, Pflanzen- und Menschenwelt gleichmäßig zueinander passen; in einer Welt, in der nach der von Breton gebilligten Formel Rene Guenons „die historischen Tatsachen nur als Symbole von geistigen Wirklichkeiten gelten". Malcolm de Chazal, dessen analytische Feinheit und Wissen um die generalisierte Metapher in seinem Buch „Der plastische Sinn" zum besonderen Ausdruck kommen, ist der Dichter dieser nach einem absoluten objektiven Idealismus strebenden Anschauung.

Zum Schluß – und ohne damit den Reichtum der surrealistischen Suche erschöpfend behandeln zu wollen – soll hier betont auf die Verwandlung der Leidenschaft der Liebe in einen echten Kult der Frau hingewiesen werden. In einem 1925 in „Le Point cardinal" („Der Kardinalpunkt") geschriebenen Text liefert Michel Leiris in dieser Hinsicht ein vorweggenommenes Bild dieses Übergangs:

„Dann sah ich die Unschuldige, die mich mit immer noch niedergeschlagenen Augenliedern und einer obszönen Handbewegung auf den Vorhof ihrer Schenkel hinwies. Ich verstand, daß sie mir durch diesen Wink den einzigen Ausgang zeigen wollte, durch den ich noch aus dem Zimmer hinausgehen konnte".

Da die „amour fou" von ihrer möglichen Verwirklichung durch eine geschichtliche Umwälzung abgeschnitten ist und „dem Liebesideal von Pseudo-Paaren" widerstrebt, „die auf Resignation oder Zynismus eingestellt sind und folglich das Prinzip ihrer Auflösung in sich tragen" (Breton) gibt es für sie keinen anderen Weg, als sich durch eine Sakralisierung des Geschlechts der Frau, mit dem der Mythos gleich die Begriffe des Lebens und des Todes, der chthonischen Eindringung und Tiefe, des Sichtbaren und des Verborgenen, des

Luftartigen und des Irdischen verbindet, in eine erhabene Liebe zu verwandeln.

So finden wir in „Arcane 17" den Lobgesang zu Ehren der Melusina, in dem die in „L'Amour fou" verherrlichte Liebe („O Liebe, einzige Liebe, die es gibt, sinnliche Liebe, ich bete deinen giftigen, deinen tödlichen Schatten an, ich habe nie aufgehört, ihn anzubeten. Eines Tages wird der Mensch gelernt haben, dich als seinen einzigen Herrn anzuerkennen und dich bis in die geheimnisvollen Perversionen zu ehren, mit denen du dich umgibst") ohne sich selbst zu verneinen, vor dem Geheimnis der verlorenen und wiedergefundenen Frau weicht, die alle Widersprüche der Welt in sich vereint:

„Melusina nach dem Schrei, Melusina unterhalb des Oberleibs – ich sehe, wie ihre Schuppen im herbstlichen Himmel glänzen. Jetzt umfaßt ihre blendende Spirallinie in drei Windungen einen waldbedeckten Hügel, der sich wellenartig nach einer Partitur bewegt, deren sämtliche Akkorde sich nach denen der blühenden Kapuzinerblume richten und auf sie zurückschallen (...)

Melusina unterhalb des Oberleibs wird durch alle Spiegelungen der Sonne im herbstlichen Laub goldgelb. Die Schlangen ihrer Beine tanzen im Takt des Tamburins, die Fische ihrer Beine tauchen und ihre Köpfe kommen anderswo wieder zum Vorschein, als ob sie an den Worten dieses Heiligen hingen, der ihnen unter den Vergißmeinnicht eine Predigt hielt, die Vögel ihrer Beine lichten über ihr das luftartige Netz. Eine wieder halb durch das panische Leben erfaßte Melusina, eine Melusina mit den unteren Befestigungen aus Gestein oder aus Seegewächs oder aus Nestfeder – diese Melusina rufe ich an, keine andere als sie kann meiner Meinung nach diese wilde Zeit loskaufen".

Hier findet die monogame Tendenz der meisten Surrealisten die transzendenten Prinzipien, die sie leichter rechtfertigen als eine Ethik, in der manchmal die Anti-Libertinage einen unschönen autoritären Charakter einnimmt und oft zur heuchlerischen Verherrlichung der Treue und folglich der Eifersucht wird. Benjamin Perets Äußerung in der „Anthologie der erhabenen Liebe" – „In der Frau den Gegenstand jeder Ehrerbietung zu begrüßen" – kommentiert Breton wie folgt:

„Nur unter dieser Bedingung kann für Peret die Liebe dazu berufen sein, sich in einem einzigen Menschen zu verkörpern. Mir persönlich scheint eine solche Operation nur dann völlig durchgeführt werden zu können, wenn die Ehrerbietung, die der Frau zukommt, keine Aufteilung duldet, die für sie gleichbedeutend mit einer Frustration wäre."

Es wird eines Tages notwendig sein, das Fragwürdige an solchen Bedingungen im Lichte des Begriffes des Opfers zu erhellen – des Grundpfeilers jeder Religion und insbesondere der christlichen Religion –, den Breton nicht nur niemals angegriffen hat, zu dem er vielmehr gelegentlich aus freien Stücken greift.

2. EIN ANTICHRISTLICHER ÖKUMENISMUS

Denjenigen, die sich mit dem Gedanken einer Sakralisierung der surrealistischen Werte bei dem Versuch der mythischen Einheit beschäftigen, hat sich zwangsläufig sehr schnell eine Frage gestellt, und zwar: wie kann man die Begriffe selbst des Heiligen und des Mythos von den Religionssystemen befreien? Es ist wohl schwer, hier die Grenze zu bestimmen und vielleicht liegt objektiv wenig daran, ob man sich eher auf die keltischen Helden und die Tugenden der Sagen bezieht als auf Christus.

Wie dem auch sei, entgeht der sonst der Gefälligkeit gegenüber dem Christentum wenig verdächtige Surrealismus, indem er das *Diesseits* gegen das *Jenseits* wählt, nicht dem Vorwurf, den er sich selbst machen sollte, zugunsten des Nebels der Transzendenz zumindest die Hoffnung darauf preiszugeben, untrennbar das Leben zu ändern und die Welt zu verändern – eine Hoffnung, die er ununterbrochen vertreten hatte, auch wenn seine ideologische Natur ihm ihre wirkliche Praxis unmöglich machte. In einer Perspektive, die so stark mit der Ausklammerung der sozio-ökonomischen Bedingungen verbunden war, verlor die Opposition gegen die Religion die Kraft, die sie noch in „Le Surrealisme au service de la revolution" oder bei Peret besaß, und sie hatte jetzt das zweideutige Aussehen eines antireligiösen Ökumenismus.

Im Dezember 1945 verkündete Artaud in seinem „Anhang zu den Briefen aus Rodez" feierlich: „Nun also habe ich, Artaud, mit Gott nichts zu tun und ich dulde es nicht, daß man auf meinen Wirbelknochen oder mein Gehirn eine Religion gründet." Das hinderte einige gute Seelen nicht daran, das Gerücht einer Bekehrung Artauds in Umlauf zu setzen. Gegen dieses Verfahren, deren Vorbild Claudel mit seinen Bemühungen gegeben hatte, Rimbaud zu annektieren und das mit der gleichen Unverschämtheit mit de Sade oder Nietzsche wiederholt wurde, empört sich 1948 das Flugblatt „Zurück in eure Hundehütte, ihr Gottesläffer!" Was soll man aber dazu sagen, als kurz danach Breton und seine Freunde die deutlich auf Rekuperation hinarbeitenden Thesen des Christen Michel Carrouges gutheißen, mit dem sie erst nach innerem Zwiespalt brechen werden.

Man findet dieselbe Unsicherheit gegenüber zwei wesentlich entheiligenden Haltungen wieder – dem Spielerischen und dem schwarzen Humor. Je weiter der Surrealismus sich entwickelt, desto würdevoller und gewichtiger wird er. Oft leitet zwar der Geist des Spieles die Schöpfung von Kunstwerken, man hütet sich aber davor, ihn mit aller Konsequenz dazu zu treiben, diese oder ihren Wert zu zerstören, indem man die Spielregeln verändert. Gleichfalls wird der schwarze Humor, der im wesentlichen zersetzend und verneinend ist, wenn er die Verhaltensweise von Menschen wie Arthur Cravan, Jacques Vache oder Jacques Rigaut beseelt, zur bloßen, dem Werk integrierten kritischen Komponente. Wie negativ und kritisch sie auch sein mag, sie trifft die Kunst selbst. Obendrein läßt Breton in der „Anthologie des schwarzen Humors" vermuten, daß es so etwas wie eine „Kunst" des schwarzen Humors gibt. Verstehen wir uns recht, die Texte, die in diesem Buch versammelt und dadurch jedem zur Verfügung stehen, enthalten eine Menge Sprengkraft – und die Vichy-Regierung hat sich darüber nicht getäuscht und die Veröffentlichung des Buches verboten –, es heißt aber die Gebrauchsanweisung des schwarzen Humors verheimlichen, wenn man aus ihm eine geistige Kategorie und nicht den Schaum einer Wut macht, die sich seit Jahrhunderten gegen jede Unterdrückung angestaut hat und die endlich befreit werden muß, wenn man nicht zusehen müssen will, wie jeder Konformismus das Ungewöhnliche und das zerstörende Lachen für sich in Anspruch nimmt.

In der Mystik wird das Spiel zum Ritus, während der schwarze Humor diesen teuflischen Gesichtern ähnelt, die die Kirche geschickterweise in ihren Bauwerken gleich am Stützstein bewahrte, der die Säule mit dem Gewölbe verbindet.

Heißt das, daß der Surrealismus nach dem Krieg als ein rein spekukatives Gebäude erscheint? Ja und nein. Je mehr Breton und Péret der Bewegung das Aussehen einer in die Gegenwart verirrten mythischen Konstruktion verleihen, desto mehr tragen sie auf paradoxe Art dazu bei, einen bestimmten Lebenssinn zu nähren, den die revolutionären Ausbrüche seit 1968 unaufhörlich wiederentdecken. So tritt das zur Entstehungszeit

des Surrealismus hereinbrechende Leben wieder in den Vordergrund, nachdem es das Eindringen des Surrealismus in das kulturelle Überleben zugelassen hatte – unter der doppelten Begünstigung des beschleunigten Absterbens der getrennten Kultur und des Zusammensturzes des surrealistischen mythischen Systems. Denn Peret und Breton waren nicht mehr da, die es geschafft hatten, dem Surrealismus einen Schein von Leben, den Schleier des Wirklichen zu verleihen durch die Authentizität ihres persönlichen Abenteuers und ihren Willen, es dort in einer Art Kraftzentrum der Winde und für alle *Ewigkeit* festzumachen.

Wenn man sich die Mühe macht, diese Lebenslinie durch ihre künstlerischen und literarischen Umkehrungen zu verfolgen, so stellt sich heraus, daß sie mit all den Experimenten beladen ist, deren mehr oder weniger lebendige Spur die Menschheit in ihren verschiedenen Kulturen hinterlassen hat. Alles sieht so aus, als ob der Surrealismus am Vorabend von Erschütterungen, in denen der Wille zum Leben dazu ansetzt, aus der toten Kultur ein Freudenfeuer zu entfachen, hätte an all das erinnern wollen, was in der vergangenen Kultur würdig ist, in neuen Existenzformen verwirklicht zu werden. Sein Versuch einer Synthese, der zur Versuchung anregt, keine der fesselnden – geistigen und sittlichen – Sonderbarkeiten zu ignorieren, wird zu den bedeutendsten Hinterlassenschaften dieses Jahrhunderts gezählt werden.

Wenn es stimmt, daß der Ertrinkende in einigen Sekunden den ganzen Ablauf seines Lebens noch einmal sieht, so ist der Surrealismus der letzte Traum der untergehenden Kultur gewesen.

Unter den Reichtümern, die uns im Überflusse zur Obhut hinterlassen worden sind, macht sich Lotus de Paini mit seinem Beitrag dadurch verdient, daß er am weitesten auf die vergangene Zeit zurückgreift. Durch seine halb intuitiven und halb überlegten Analysen versucht er, das zu präzisieren, was das „Fühlen" – als die Einheit des Denkens, des Empfindens, des Gefühls und der Aktion – des Primitiven gewesen sein soll, dessen Wandmalereien schon eine Auflösungsform sind. Nicht zufällig treibt er seine Forschungen über „die Kenntnis der Seele aus den Tiefen" zu einer Zeit, in der die Not-

wendigkeit eines neuen „Fühlens", eines multidimensionalen und einheitlichen Lebens skizzenhaft zum Ausdruck kommt. Als eine seltsame Persönlichkeit scheint Lotus de Paini, der nie ein Mitglied der surrealistischen Bewegung war, vom Surrealismus aber entdeckt und erkannt wurde, die Pfade des Imaginären zu verlassen, um der Revolution die *poetische Totalität* der alten Welt anzubieten.

VI. KAPITEL

JETZT

Der Surrealismus ist über all in seinen rekuperierten Formen zu finden: Ware, Kunstwerk, Werbung, Sprache der Macht, Modelle für entfremdende Bilder, religiöse Gegenstände, Kultrequisiten. Es war weniger von Bedeutung, auf seine verschiedenen Rekuperationsformen hinzuweisen – wie unvereinbar mit seinem Geist auch einige von ihnen erscheinen mögen – als vielmehr zu zeigen, daß der Surrealismus sie schon von Ausgang an in sich barg, so wie der Bolschewismus die „Fatalität" des stalinistischen Staates in sich barg. Sein ideologisches Wesen ist sein ursprünglicher Fluch gewesen, den er unaufhörlich beschwören wollte, bis er ihn schließlich auf der privaten und geheimnisvollen Bühne des aus den Tiefen der Geschichte wiedererweckten Mythos erneut aufführte.

Der Surrealismus besaß die Klarheit über seine Leidenschaften, nie aber brachte er es bis zur Leidenschaft der Klarheit. Zwischen den künstlichen Paradiesen des Kapitalismus und den sozialistischen Paradiesen hat er eine Raum-Zeit der unbequemen Abkapselung und der abgestumpften Aggressivität erzeugt, die durch das beide Teile der alten Welt vereinigende System der Ware und des Spektakels abgefressen worden ist; so daß es uns heute möglich ist, im Surrealismus, sowie in allen Kulturen, das radioaktive Fragment der Radikalität zu erfassen.

1968 hat die Bewegung der Besetzungen mit Recht an diese damalige Gewalt erinnert. Das ging vom anachronischen Geschwätz der surrealistischen Zeitschrift „L'Archibras", die es im Juni 1968 für richtig hielt zu schreiben:

„Schänden wir weiter alle Kriegerdenkmäler, um aus ihnen Denkmäler der Undankbarkeit zu machen. (Geben wir zu, daß nur eine Nation von Schweinen auf den Gedanken kommen kann, den unbekannten Soldaten zu ehren – hoffen wir, daß er ein deutscher Deserteur gewesen ist! –, indem sie sein Grab unter einen grotesken Triumphbogen stellen, das mit seinen vier gespreizten Beinen so aussieht, als ob es den armen Kerl bescheißen

würde, der an einem schneeweißen Tag zur blauen Vogesen-Linie geschickt wurde, um sein rotes Blut zu vergießen)", bis zu folgendem Brandschiff, von einer „surrealistischen Befreiungsgruppe" unterzeichnet, das Péret würdig wäre:

„Verzweifelte, aus Langeweile für den Selbstmord Empfängliche, hört auf, gegen Euch selbst zu handeln! Richtet Eure Wut gegen diejenigen, die die Verantwortung für das Schicksal tragen, das man Euch macht! Steckt Kirchen, Kasernen und Polizeireviere in Brand! Plündert die Kaufhäuser! Sprengt die Börse! Knallt die Justizbeamten, Bosse, Gewerkschaftsbonzen, Bullen, die dienstbeflissenen Chefs nieder! Rächt Euch an denen, die sich für ihre Ohnmacht und ihre Unterwürfigkeit an Euch rächen!"

Außerhalb des Surrealismus aber und gewissermaßen unter denen, die sich gegen ihn abgrenzen werden, wird sich zweifellos der Teil unreduzierbarer Freiheit behaupten, mit dem er mit genausoviel gutem Willen wie Ungeschicklichkeit verknüpft war. Jene haben schon damit begonnen, *von Grund auf* und im klaren Licht der heutigen historischen Bedingungen das Problem wiederaufzunehmen, das im Kielwasser des Surrealismus abwechselnd verlorenging und wiedergefunden wurde – das des totalen Menschen und seiner Verwirklichung im Reich der Freiheit. Unter dem Gesichtspunkt einer solchen Hoffnung war der Surrealismus wohl das, was Breton wünschte: eine Minderheit von Leuten, „die sich mit jedem neuen Programm *erheben*, das die größte Emanzipation des Menschen anstrebt und sich noch nicht unter Beweis gestellt hat", und denen er die Gnade des ewigen Neubeginns zuteilwerden läßt:

„In Anbetracht des geschichtlichen Prozesses, in dessen Verlauf die Wahrheit selbstverständlich nur auftaucht, um, nie erfaßt, sich ins Fäustchen zu lachen, erkläre ich mich doch für diese stets zu erneuernde, als Hebel wirkende Minderheit: mein höchster Ehrgeiz wäre, ihnen den endlos übertragbaren theoretischen Sinn zu hinterlassen." („Prolegomena zu einem Dritten Manifest des Surrealismus oder nicht").

FUSSNOTEN

(1) proletarischer Flügel der „großen französischen Revolution"
(2) Babeuf: 1760–1797, frühkommunistische Theoretiker
(3) schalkhafte Figur aus Jarrys Ubu-Zyklus
(4) Theaterstück von Tristan Tzara
(5) Gedicht von Rimbaud über die Analogien von Buchstaben und Farben
(6) Treffpunkt der Dadaisten in Paris
(7) nationalistisch gesinnte Schriftstellerin
(8) französischer Präsident
(9) rumänischer Anarchist
(10) sozialistischer realistischer Schriftsteller 1873–1935
(11) französische Offiziersschule
(12) Marschall im 1. Weltkrieg
(13) französisches Armeelager, wo es 1918 zu Meutereien gegen den Krieg kam
(14) Organ der französischen KP
(15) Symbolfigur für Kinderreichtum
(16) Journal eines Pädagogen (Journal d'un educastreur), deutsch Edition Nautilus 1979
(17) Cafe in Montparnasse, Treffpunkt der Dadaisten in Paris.

Publikationen in der »Reihe Poetische Aktion«

Richard Huelsenbeck. **En avant Dada.** Die Geschichte des Dadaismus »Wie Dada Weimar zugrunderichtet«. Reprint der Originalausgabe. Englisch Broschur, 2. Auflage, 7,00 DM

Tristan Tzara. **Sieben Dada Manifeste.** Mit Zeichnungen von Picabia „Ein Rumäne zerstört die Logik«. Deutsche Erstausgabe. Englisch Broschur, 2. Auflage, 7,00 DM

Arthur Cravan. **Maintenant.** Poet und Boxer oder die Seele im zwanzigsten Jahrhundert. Deutsche Erstausgabe. Englisch Broschur, 1. Auflage, 12,00 DM

Jacques Vaché. **Kriegsbriefe.** Mit den vier Vorworten André Bretons. »Die Einsamkeit des Individuums und das Gemetzel«. Deutsche Erstausgabe. Englisch Broschur, Herbst 1979, 10,00 DM

Isidore Ducasse (Lautréamont). **Poesie.** Historisch-kritische Ausgabe. Mit einem Vorwort von Debord/Wolman über die Methode der Entwendung sowie einem Anhang der von Ducasse entwendeten Zitate. Englisch Broschur, Herbst 1979, 10.00 DM

Guy Debord. **Gegen den Film.** Filmskripte, eingeleitet von Asgar Jorn „Die Welt ist verlogen, der Film hat daran Anteil«. Deutsche Erstausgabe. Englisch Broschur, 1. Auflage, 13,80 DM

Fortgesetzt wird diese Reihe mit:
Guy Debord. **In girum imus nocte.** Filmskripte II. »Im Dunkeln tastend, suchen sie nach dem Leben«. Deutsche Erstausgabe. Englisch Broschur, ca. 16,80 DM. Herbst 1980

»Die Anziehungskraft dieses Autors entsteht gerade aus der Schärfe seiner Kritik und der souveränen Form, die er dieser verleiht.« François Bott in Le Monde, Paris 1979.

Francis Picabia. **Manifeste, Prosa, Zeichnungen.** »Mit Dada über Dada hinaus geht es weiter...« Englisch Broschur, ca. 10,00 DM. Herbst 1980

Kassette
Poetisches Depot

Vier „Poètes maudits"

Isidore Ducasse (Lautréamont) leitet eine neue Tatkraft der Worte ein, die *Arthur Cravan* durchboxte als Naiver der elektrischen Zeit. Kunst und Leben werden eins. *Jacques Vaché* schreibt mitten im ersten Weltkrieg darüber, warum keine Literatur mehr existiert, sondern nur noch „umorige" Individuen. Das Völkergemetzel hat die Dichter beseitigt, das 19. Jahrhundert ist verloschen, die Lichter gehen aus. Noch bevor alle ihren Hut nehmen, lotst *Tristan Tzara* mit dadaistischem Geist in die neue Zeit. Kunst ist ein Kinderspiel. Kein Auge bleibt trocken, keine heilige Kuh ungeschlachtet.

Hiermit präsentiert die *Edition Nautilus* die vier Werke, in denen das überlieferte Verständnis von Kunst grundlegend revidiert wurde. Alles in einer Kassette für DM 35,00

DADA

„soweit ist
es nun
mit der welt
gekommen – auf den
telegrafenstangen
sitzen die kühe
und spielen
schach"

Dada Mappe. Reprint dadaistischer Zeitschriften. Club Dada. Die Schamade. Der Zeltweg. Dadaco. Der Dada. Bulletin D. Cabaret Voltaire.

Komplett in Mappe 39,00

Essenz des Lebens: Die Dadaisten fordern die Nobelpreise

Edition Nautilus Dupuis Geschichte des Surrealismus